

إضاءات نقدية فى الأدبين العربى و الفارسى

فصلية محكمة، السنة الخامسة، العدد التاسع عشر
خريف ۱۳۹۴ ش / أيلول ۲۰۱۵ م

ردمد ۲۳۵۱-۶۵۷۳



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ٣٩ ـ ٩

الحرية الوجودية في الرواية العربية المعاصرة؛ دراسة في "أصابعنا التي تحترق" لسهيل إدريس

خليل پرويني*
صادق آينه‌وند**
كبرى روشنفكر***
مجيد محمدي بايزيدي (الكاتب المسؤول)****

الملخص

تعتبر الحرية من أهمّ المبادئ التي ارتكزت عليها الوجودية؛ فهي توحّد بين الإنسان والحرية، وتعتقد أن لا إنسان بلا حرية، فتجعل منه ذا حرية مطلقة، دون أن تؤدّي إلى الفوضوية. إنّ روايات سهيل إدريس، والذي يعدّ من أبرز مروّجي الوجودية في الأدب العربي، قد عكست كثيرا من المبادئ الوجودية، بحيث تعتبر منطلقا هامّا لنشر الوجودية كفلسفة ذات لغة معقدّة بين الناس عن طريق لغة أدبية. ورواية "أصابعنا التي تحترق" -كآخر حلقة في ثلاثيته - قد قدّمت نموذجا عن البطل الوجودي الذي ينادي بأهمّ الشعار الوجودي نتيجة حاجة الإنسان العربي الماسة إليه وهو الحرية. والحرية الوجودية قد شغلت مساحة واسعة من هذه الرواية. إنّ هذه الدراسة قد تولّت من خلال المنهج الوصفي – التحليلي مهمة دراسة الحرية الوجودية وميزاتها في هذه الرواية. فالنتائج تدلّ على أنّ هذه الحرية توصف دائما بالمطلقة، والبطل يرفض كلّ ما يخالف هذا الإطلاق، ويصاحبه القلق نتيجة ممارسته للحرية المطلقة، والمسؤولية هي التي تحول دون أن تنتهي هذه الحرية المطلقة إلى الفوضوية.

الكلمات الدليلية: الحرية المطلقة، المسؤولية، القلق، سهيل إدريس، أصابعنا التي تحترق

*. أستاد اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.
**. أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.
***. أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.
****. طالب مرحلة الدكتوراه للغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران
Majidmohammadi1358@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٢/٢٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/٢٩ش

المقدّمة

إنّ الوجوديــة -كمذهب فلســفي- لم تقتصر نشــاطاتها على ميدان الفلســفة، بل تجاوزتــه إلى ميدان الأدب، فوجــدت الأدب القصصي أرضا خصبــة لبيان ما تحتوي هذه الفلســفة من أصول ومبادئ. فكيركجارد الفيلسوف الدانمركي و«هو الرائد الأول للوجوديــة.» (البــدوي، ١٩٨٤م، ج٢: ٣٢٦) كان يقــدّم أفكاره عــن طريق القصص والروايات، وســارتر الذي تزعّم الاتجاه الإلحادي لهذه الفلسفة (سارتر، ١٩٦٤م: ١١) لم يكتفِ بتقديم آرائه الوجودية في كتابه الفلســفي "الوجود والعدم"، بل لجأ إلى الأدب الروائي والمســرحيلبيان ما ينويه، بحيث «إنّ الذين يكشفون وجودية سارتر من خلال روايته ومســرحه الأدبيين، هم أكثر بكثير من الذين يكتشفونها من خلال كتابه الوجود والعدم.» (شيّا، ١٩٨٦م: ١٣١)

تلجأ الوجودية إلى الروايات لتجســيم ما تحتــوي من الأفكار عن طريق حوادثها وشــخصيّاتها وطريق ســردها. «فلم يكن من المصادفة والعبــث ميلهم إلى القصة، لأنّ القصة تقدّم وصفاً ظاهرياً للوجود الإنســاني والحالات المختلفة التي تطرأ عليه، وتبدي في وضوح وجلاء محنة الإنســان.» (الديدي، ١٩٨٥م: ١٧٧)فضلاً عن هذا، إنّ الطريقة التي اســتخدمها الوجوديون لبيان ما يســتصعب فهمه على غير المتخصصّين به، مهّدت الأرضيّــة لكتّاب ســائر البلــدان أن يقلّدوا القصــص الوجودية وينتجوا آثاراً تشــبه الروايات الوجودية، مع أنهم لم يكونوا فلاسفة كسارتر.

تســرّبت الوجودية كســائر المذاهب الغربية إلى الأدب العــربي عن طريق الترجمة والاتّصــال الثقافي، فجعلته يصطبغ بملامحها في الخمســينات والســتينات. و«ربّما كانت الأفــكار الوجوديــة تحتّل مرحلــة الصدارة في قائمــة المؤثّرات الأجنبيــة، ابتداءً من الخمسينات وهي تبدو أكثر بريقاً من غيرها من المؤثرات.» (الخطيب،١٩٩١م:٩١)

فهناك كثــير من الروائيّين والروائيّــات مالوا نحو الوجودية، وعلى رأســهم يمكن الإشارة إلى سهيل إدريس الذي كان «من أشدّ الأدباء العرب حماسة للفكر الوجودي،» (الســعافين، ١٩٨٧م: ٤٤٤) ومن أبرزهم في نشر الوجودية عن طريق تأليفاته وترجماته ورواياته، بحيث يمكن ملاحظة البصمات الواضحة للفلسفة الوجودية على مجمل إنتاجه.

إنّ هذه الدراسة تطرّقت إلى الحرية الوجودية فى "أصابعنا التى تحترق" معتمدة على المنهج الوصفى-التحليلى للإجابة عن السؤال التالى:

- ما هى أهمّ ميزات الحرية الوجودية التى انعكست فى هذه الرواية؟

خلفية البحث

إنّ سهيل إدريس قدبلغ فى مجال الأدب مكانة مرموقة جعلت بعض الدارسين أن يؤلّفواكتباً ورسائل ومقالات مستقلّة فى دراسة نتاجه الأدبى؛ وفيما يلى سرد لأهمّ هذه الدراسات:

لقد قام جورج أزوط فى كتابه "سهيل إدريس فى قصصه ومواقفه الأدبية"؛بدراسة روايات سهيل دراسة مبسطة، فهى لا تخلو من إشارات إلى بعض المعالم الوجودية فى هذه الروايات، ولكنّها إشارات مبعثرة موجزة، لأنّ المؤلف لم يدرس هذه الأعمال معتمداً على هذا المذهب.

وخصّص سهيل الشملى فى كتابه "البطل فى ثلاثية سهيل إدريس" القسمَ الأكبرمن بحثه لمسيرة البطل وأبعادها فى الثلاثية،يصرّح فيه بأنّهلم يعتمد فى بحثه على المذهب الوجودى، بل ردّاً على من صنّفها فى الأدب الوجودى، كإبراهيم السعافين ورجاء نقاش؛ يقول: «وهذا التصنيف قد لانرفضه ... إلّا أنّ إطلاق مثل هذه الأحكام والآراء يحتاج إلى دراسة موضوعية تبرز مدى حضور الفكرالوجودى فى هذه الروايات.» (الشملى، ١٩٩٨م: ١١٥)

وأمّاإبراهيم السّعافين فى كتابه "تطوّر الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧م"والذى قد أطلق على الروايات الوجودية الروايات الفردية،فقد خصّص فصلا من كتابه لسهيل إدريس والالتزام الوجودى. فهذه الدراسة تدور حوله سيطرة فكرة المؤلف مسبقاً على الشخصيات والأحداث بحيث اعتبر الشخصيات أشبه بدمى فى يد المؤلّف؛ وإنّه مع إلحاحه على وجودية هذه الروايات لايقدّم نماذج محددة لإثبات ذلك. إنّ هذه الدراسةلم تنل إعجاب النقاد والدارسين وجعلت سهيل إدريس يرفض فردية أبطال روايته وبخاصة "الحى اللاتينى"، قائلا: «هولم يجد فى الحى اللاتينى

إلّا مآخذ ولم يورد أى كلمة ثناء لرواية قال عنها نجيب محفوظ إنّها معلم من معالم الرواية العربية الحديث.» (الأمير، ٢٠٠٠م: ١٣)

ورجاء نقاش فى مقال عنوانه "مشكلات ونماذج فى الحيّ اللاتينى"، يونيو ١٩٥٤م، مجلة الآداب، السنة الثانية، العدد ٦، يشير بعض الإشارات العامّة إلى وجود التشابه بين "الحى اللاتينى" و"دروب الحرية" لسارتر دون الدخول فى التفاصيل.

وعبداله حسينى فى أطروحته "ثلاثية سهيل إدريس دراسة بنيوية تكوينية"، والتى نوقشت بجامعة خوارزمى سنة ١٣٩٠ش، قد درس رواياته من منظار بنيوى. وله ولحامد صدقى مقال عنوانه "مشكلة الاغتراب الاجتماعى فى المكان الضد قراءة فى رواية الحيّ اللاتينى" ١٣٨٩ش، وقد نُشِرَ بمجلّة دراسات فى اللغة العربية وآدابها، السنة الأولى، العدد الرابع، يتناول الباحثان الاغتراب بمختلف أنواعه فى هذه الرواية دون الإشارة إلى تأثر إدريس بالوجودية.

وهناك مقالات خصصت "أصابعنا" بالبحث؛ منها: "آراء أخرى فى رواية: أصابعنا التى تحترق" نوفمبر ١٩٦٢م، مجلة الآداب، السنة العاشرة، العدد ١١، والتى تحتوى على مجموعة من المقالات لكلٍّ من رئيف خورى التى تحمل عنوان "توجيهة فى غلة الموسم"، وأحمد كمال زكى المعنونة بـ "هذه الأصابع التى تحترق"، ومصطفى خضر تحت عنوان "التلوّث والفقدان"؛ والوجه الجامع لهذه المقالات هو موضوع هذه الرواية وتصنيفها بين الأنواع الأدبية، إلّا أنّ مقال أحمد كمال زكى لايخلو من إشارات وجودية لكنّها إشارات خاطفة عابرة؛ فالكاتب يرى أنّ سهيل إدريس لم يقدّم تجربة وجودية شاملة، بل إنّه يقدّم تجربة إيجابية. ومطاع صفدى فى مقالٍ عنوانه "الشهادة فى أصابعنا التى تحترق"،أكتوبر ١٩٦٢م، مجلة الآداب، السنة العاشرة، العدد ١٠، يتحدّث عن الرواية وقضيتها وهدف الكاتب عن كتابتها.

وأمّا بالنسبة إلى المجلات الإيرانية فهناك مقال عنوانه "صورة المدينة فى رواية "أصابعنا التى تحترق" فى ضوء نظرية يوتوبيا لجورج ولز"، مجلة إضاءات نقدية، صيف ١٣٩٣ش، السنة الرابعة، العدد الرابع عشر، وقد بادر حامد صدقى، وعبدالله حسينى، وأنصار سليمى نژاد فيه إلى دراسة معالم صورة المدينة الفاضلة وفق نظرية جورج ولز؛

فتوصّلت إلی أنّ سـهیل إدریس یری أن الحب، والأمن، والقانون، واسـتخدام المال فی الطریـق الصحیح، وتکریم المرأة یجب أن یسـود البلاد العربیـة لکی تقترب من المدینة الفاضلة المنشودة. وما یثیر الدهشة هو أن هذا المقال قد طبع مع تغییر یسیر فی العنوان "روایـة "أصابعنا الـتی تحترق" فی ضوء نظریة یوتوبیا لولز" فی مجلة دراسـات الأدب المعاصر، ربیع ۱۳۹۲، العدد السابع عشر.[۱]

---

۱. وهناک دراسـات قد تطرّقت إلی الوجودیة فی آثار سائر الأدباء، منها: أحمدرضا حیدریان شهری ومنیر زیبائی قد تطرقا إلی الوجودیة عند جورج سـالم فی مقال عنوانه "نمودهای فلسفه وجودگرایی در مجموعه داستانی گفتگوی ناشنوایان از جرج سالم" (مظاهر الفلسفة الوجودیة فی مجموعة "حوار الصمّ" القصصیة لجورج سـالم)، مجلـة نقد أدب معاصر عربی، ۳۹۳۱ش، السـنة الرابعة، العدد ٦.کما أنهمـا قد درسـا مفهوم الحریـة بین مطاع صفدی وسـارتر فی مقال عنوانه "مفهـوم الحریة بین النقد والدراسة، دراسة تحلیلیة مقارنة فی کتابات مطاع صفدی وسارتر أنموذجا" بمجلة إضاءات نقدیة، شتاء ۲۹۳۱ش، السنة الثالثة، العدد ۲۱. حسین گودرزی لمراسکی قد تطرّق إلی عبد الصبور فی "الوجودیة فی شـعر صلاح عبدالصبـور" بمجلة اللغة العربیة وآدابها، خریف وشـتاء ۱٤۳۳ه.ق، السـنة الثامنة، العدد ۱٥،کما قد درس یوسـف الخال فی "الوجودیة فی شـعر یوسف الخال" بمجلة أدب عربی، خریف وشـتاء۱۳۹۲ه.ش، السـنة الخامسة، العدد۲. وإنّه وسـید علی مفتخرزاده وأیوب حیدری قد درسوا موضوع الحریة الوجودیة فی شـعر هذا الشـاعر فی مقال یعنون بـ "الحریة فی أشـعار یوسف الخال" بمجلة إضاءات نقدیة، خریف ۱۳۹۳ه.ش، السنة الرابعة، العدد ٤. یحیی معروف ومسلم خزلی وتورج سـهرابی فی مقال عنوانه "کنکاشی در فلسـفه وجودگرایی در شعر جمیل صدقی زهاوی" (دراسة فی الفلسـفة الوجودیة فی أشـعار جمیل صدقی الزهاوی) قد تطرقوا إلی التجلیات الوجودیة فی أشـعار هذا الشـاعر، بمجلة نقد أدب معاصر عربی، ۱۳۹۳ه.ش، السـنة الرابعة، العدد ۷. فرهاد رجبی ومیلاد درویشـی قد درسـا شـعر البحار والدرویش فی مقال یعنون بـ "تحلیل شعر البحار والدرویش خلیل حاوی بر مبنای فلسفه سارتر"(دراسة لقصیدة البحار والدرویش لخلیل الحاوی علی أساس الفلسفة الوجودیة لسـارتر) بمجلة نقد أدب معاصر عربی، ۱۳۹۳ه.ش، السـنة الرابعة، العدد ۷.حسین ناظری وکلثوم صدیقی قد درسا خلیل الحاوی فی "نمود اگزیستانسیالیم در شعر خلیل الحاوی" (الوجودیة فی شعر خلیل الحاوی)، مجلة نصف سنویة شناخت، ربیع وصیف ۱۳۹۰ ه.ش، العدد ۱/٦٤. أریج کنعان، قد درس بلند الحیدری فی "الاغتراب والوجودیة فی أغانی الحارس المتعب لبلند الحیدری"، مجلة کلیة الآداب، عام ۲۰۱۲م، بغداد، العدد ۱۰۲. نجم عبدالله کاظم یدرس کافکا وآثاره فی الروایة العربیةفی مقالـه المعنون بـ"کافکا فی الروایة العربیة والسـلطة والبطل المطارد"فی مجلة جامعة دمشـق،۲۰۱۰م، المجلد ٦۲، العدد ۱/۲.سمیرة سـلامی قد درسـت المتنبّی فی "الحریة الوجودیة فی شـعر المتنبّی"، مجلة

وكما تبيّن من خلفية البحث أنّ إثبات مدى تأثر سـهيل إدريس بالوجودية يتطلب دراسة موضوعية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنّ شهرة "الحى اللاتينى" وكثرة التطرق إليهـا قد جعلت "أصابعنا التى تحترق" فى الهامش فلايوجد مقال مسـتقلّ قدتطرّق إلى دراسـة مدى تأثّر هذه الرواية بالأدب الوجودى فى الأدب العربى ناهيک عن الأدب الفارسى. وهذا ما يتولّاه هذا المقال فى أهم مبدأ من المبادئ الوجودية وهو الحرية.

الوجودية

إنّ الوجوديـة فى تاريخ الفكر، قديمة وحديثة فى آن واحد؛ فـ «هى من جهة تضرب عمقاً فى تاريخ الوعى البشـرى»(بدوى،١٩٨٤م،ج: ٦٢٥)ولكنّها محدثة من جهة ثانية، حيث ازدهرت فى القرن العشـرين كمذهب فلسـفى ارتكز على فكرة أسـبقية الوجود على الماهية التى تفرعت عنها مبادئ كالحرية والاختيار والمسـؤولية والالتزام. ولذلک تحدّثـت المعاجم الفلسـفية عنها بالمعنيين: العـام والخاص. «بالمعنى العـام إبراز قيمة الوجود الفردى ... وبالمعنى الخاص هى المذهب الذى عرضه "ج.ب.سارتر".» (صليبا، ١٩٨٢م، ج٢: ٥٦٥؛ لالاند، ٢٠٠١م، ج١: ٣٨٨-٣٨٧)

إنّ الوجودية كمذهب فلسـفى لم تبرز معالمها بوضوح إلّا فى القرن العشـرين نتيجة تفاقـم الأزمة التى خلّفتها الحروب العالمية، وبخاصة مأسـاة الحرب العالمية الثانية التى أدّت إلى اتّجاهين: «الأوّل: هو الشـک فى حقيقة تراث الانسانية الروحى، والثانى: هو

المعرفة، تمـوز ٦٩٩١م، العدد ٤٩٣.رجاء نقاش قد درس "السـمان والخريف" لنجيب محفوظ فى مقال عنوانـه "الواقعية الوجودية فى السـمان والخريف"،مجلة الآداب،٣٦٩١م، العـدد٣. مهدية خيّرى قد درسـت "أولاد حارتنا" فى رسالتها بمرحلة الماجيسـتر المعنونة بـ "آثار ومبادئ اگزيستانسياليسم در آثار نجيب محفوظ با تكيه بر رمان أولاد حارتنا"(آثار الوجودية ومبادئها فى آثار نجيب محفوظ: أولاد حارتنا نموذجاً)، ٠٩٣١ه.ش، بجامعة تربيت مدرس.حسـام الخطيب فى كتابه "سُبل المؤثرات الأجنبية وأشـكالها فى القصة السورية دراسـة تطبيقية فى الأدب المقارن"قد درس مطاع صفدى ثم تطرّق إلى دراسة عابرة لـ "صهيل الجواد الأبيض" لزكريا تامر كنموذج من أدب الضياع. ماجدة حمّود وزميلاها عبده عبّود وغسّان السيد قاموا بدراسة مسألة الاغتراب فى زكريا تامر وكامو ومسألة المرأة والحرّية بين غادة السمان وسيمون دوبوفوار. عماد الدين خليل فى كتابه "فى النقد الإسلامى المعاصر" قد درس "السمان والخريف" لنجيب محفوظ.

إعادة النظر فيما مضى وفى حقيقة وجود الله والقيم الأخلاقية الخالدة. إذن نشأت الوجودية فى فرنسا وفى أوروبا ابتداءً، مزيجاً من هذين الاتّجاهين كمذهب فلسفى.» (المنصورى، ٢٠٠٠م: ١٦٣)

الحرية الوجودية فى آراء منظّريها

إنّ الحرية تعتبر من أهمّ ما نادت بها الفلسفة الوجودية. و«من المؤكّد أنّ الفلسفة الوجودية أكثر الفلسفات المعاصرة حديثاً عن الحرية.» (فرحات، ١٩٦٧م: ١٠) وقد صرّح بعضهم كيسبرز وجبريل مارسل وسارتر على أن «الحرية هى عين وجودنا.» (إبراهيم، لاتا: ٢١) فلايمكن الفصل بين وجودالحقيقة الإنسانية والحرية، «فالإنسان لايكون أوّلاً من أجل أن يكون حرّاً فيما بعد، فليس ثم فارق بين وجودالإنسان و"كونه حرّاً".» (سارتر، ١٩٦٦م: ٨٢-٨١)

إنّ الحرية الوجودية تنبثق عن المبدأ الأوّل للوجودية وهو أسبقية الوجود على الماهية التى تنحصر على الإنسان دون سائر الموجودات. فالإنسان لايمتلك ماهية خاصة أو طبيعة محدّدة، فعليه أن يخلق نفسه بنفسه. فهو يوجد أوّلاً ثمّ يتحدّد بعد ذلك، وهذا التحديد يتحقّق دون أيّة ضرورة أو حتمية عن طريق جملة الأفعال التى تصدر عنه، وعلى أساس ذلك لايمكن تحقيق هذه الغاية إلّا فى ضوء التمتّع بالحرية. فـ «إصرار سارتر على أنّ الوجود يسبق الماهية يرجع إلى رغبته فى تحرير الذات ممّا تراكم عليها من قيود المجتمع ...؛ والإنسان يعى حرّيته حين ينزع نفسه من عادات وتقاليد المجتمع، وهو فى هذه اللحظة يحدّد موقفه الحاضر، ويتّخذ باختياره طريق المستقبل بالتزام حرّ.» (عيد، ١٩٨٨م: ١٤١)

تأسيساً على ما سبق إنّ ماهية الإنسان تتوقّف على وجود حريته. فإذا لم يمتلك الإنسان حرّيته فهو يفتقد تحقيق ذاته؛ لأنّ وجوده يعنى وجود أفعال يأتيها عن اختيار مبنىّ على الحرية؛ فبذلک تتبيّن خطورة رأى الوجوديين: إنّ الحرية هى الإنسان.

ومن جهة أخرى إنّ الوجودية التى انطلقت من قول دستويفسكى: «إنّ الله إذالم يكن موجوداً فكلّ شىء مباح» (سارتر، ١٩٦٤م: ٢٥) قضت على الإنسان أن يكون حرّاً

مطلقاً فی أعماله. فالحرية المطلقة هی من البراهين التی يقوّمها سارتر لرفض وجود الله؛ لأنّ هذا النوع من الحرّية يتنافی مع وجودإله ذی قدرة مطلقة وحريّة مطلقة. لكن هذه الصفة الملتصقة بالحرية مثيرة للجدل؛ فكيف يمكن للإنسان أن يتمتّع بالحرية المطلقة مع أنه لم ينتخب مولده، وبيئته، وشكله، وجنسه، وطبقته، و...؟!

إنّ الوجوديــة لاتنكر هذه الضرورات، ولكنّها تعتقد بأنّه بإمكان الإنســان أن يحدّد بإرادته موقفه من كلّ تلك الظروف. فالموقف الذی يتّخذه إزاء تلك التحدّيات الأصلية هوالذی يعبّر عن اختياره الحرّ، وهذا الموقف نفسه هو الذی يؤثّر فی وجوده، وهو الذی يعيّن أسلوبه فی الحياة. وفی هذا المجال يقول سارتر: «إننی أختار ذاتی فإنّه لايعنی أننی أختاروجودی نفســه، بل يعنی أننی أختارأســلوبی فی الوجود.» (نظمی ســالم، ١٩٩٦م: ٤٧٦-٤٧٥) ولذلك يعتقد بـ «أنّ الإنســان يظلّ حرّاً حرية مطلقة، حتّی وهو فی أشــدّ المواقف قهراً وجــبراً وتعيّناً.» (الكومی، ٢٠٠٩م: ١٦٥) فبإمكانه أن يعيّن أســلوبه فی الحيــاة ويقوم بتغييرها فی أية لحظة يريد. فالحرية المطلقة «لاتعنی مطلقا أن يحصل المرء علی كلّ ما يريد، بل هی تعنی فقط أن الإنسان يختار بذاته، وأنّه هو الأصل فی وجوده. فالحرّية تعنی استقلال الاختيار وقيامه بذاته.» (إبراهيم، لاتا: ٢١٩)

جدير بالانتباه إنّ هذا الإطلاق لايعنی الفوضوية؛ لأنّ الوجودية تجعل الإنسان الحرّ مســؤولاً تجاه أعماله، وهذه المســؤولية تنبعث عن كونه حراً. فلا معنی للمسؤولية تحت الجبرية والقدرية. وتتّسع دائرة هذه المسؤولية، حيث إنّ الإنسان ليس مسؤولاً عن ذاته فقط، بل علی أســاس علاقته مع الغير والاتصال به فهو مســؤول عن الإنسانية جمعاء. يقول سارتر: «عندما نقول إنّ الإنسان مسؤول عن نفسه فنحن لا نعنی أنّه مسؤول عن وجوده الفردی فحسب، بل هو بالحقيقة مسؤول عن جميع الناس وكل البشر.» (سارتر، ١٩٦٤م: ١٦-١٧)

ولكــن الحرية المطلقة المســؤولة قد جعلت الإنســان الوجودی يعــانی القلق؛ لأنّ الوجودية ترفض كل قيم مســبقة، وتجعل الإنســان أن يبتدعهــا، فی حين أنه لا يمتلک معايــير ثابتة للتمييز بين الصحيح والخطأ. ومن جهة أخری فهو عندما يختار كأنّما يختار للجميع لكی يقتدوا به، وهو مســؤول عنهم، فلا يمكن تخلّصه من هذا القلق الذی يسمّيه

سارتر «الدوار النفسى العنيف»، قائلاً: «إنّ شعور الإنسان بحريته الشاملة ومسؤولياته المطلقة أمام نفسه وأمام الآخرين هو مصدر ذلك الدوار النفسى العنيف الذى يتملّكنا لحظة الاختيار.» (السابق: ٢٠)

التعريف بسهيل إدريس

نال سهيل إدريس مكانة رفيعة فى الأدب العربى؛ وهذه المكانة تدين بكثير لنشاطاته العديدة التى أثّرت على تغيير مصير الأدب العربى. وُلِدَ الكاتب سنة ١٩٢٣م، وفى رواية أخرى سنة ١٩٢٤م من أب تاجر يرتدى الزى الدينى ومن أمّ تنتسب إلى عائلة بيروتية عريقة هى عائلة "غندور"، وقد أصابت قسطاً من الدراسة والثقافة. (الشملى، ١٩٩٨م: ١٢٩)

كان سهيل يدرس فى المعهد الدينى وفيه تأثّرَ بمادة اللغة والأدب، العربية والفرنسية، وكان يحاول أن يرفع من مستواه فى تعلم اللغة الفرنسية بالمطالعة. فلذلك لما خلع الزى الدينى صرّح بأنّ الدراسة الدينية إلى جانب ما أتيح له من دراسة الأدب واللغة كان لهما فضل عليه، وساعداه جدّاً على ولوج طريق الأدب والفكر واللغة. (اليسوعى، ١٩٩٦م، ج١: ٢٣٠)

سهيل إدريس قد اجتاز مراحل مختلفة قبل انتمائه إلى مدرسة الأدب، وجمع تجارب قيمة، ومن أغنى هذه التجارب وأثراها سفرته إلى فرنسا فى منحة من وزارة التربية وحصوله على ديبلوم الصحافة العالى فيها. فهو قضى بضع سنوات فى مركز الوجودية الفرنسية، وعند عودته من باريس أنشأ مجلّة "الآداب" التى احتلت المكانة الأولى فى نشر الأفكار الوجودية فى الوطن العربى، بحيث إنّ «الفضل الأوّل فى تقديم الفكر الوجودى للقراء العرب يعود إلى منشورات الآداب.» (عصمت، ٢٠١٠م: ١٣٥-١٣٤)

لم تقتصر نشاطات سهيل إدريس على كتابة القصة والرواية، بل تعدّتهما إلى كتابة المسرحية والمقال الأدبى والحقل المعجمى والفكر والسياسة. له ستّ مجموعة قصصية قدجمعها فى جزءين: أقاصيص أولى وأقاصيص ثانية، ولكنّها لم تنل شهرة واسعة بين القرّاء؛ «لأنّهاكانت ناتجة عن استيهامات أكثر ممّا كانت ناتجة عن تجربة فى الحياة.»

(يسرى، ۲۰۰۰م:٥) ولكن ثلاثيته "الحى اللاتينى، والخندق العميق، وأصابعنا التى تحترق" قدنالت شهرة واسعة بين القراء، ولاسيّما الأولى.

واعتنى سهيل عناية خاصة بترجمة ما يرتبط بالوجودية، على سبيل المثال لا الحصر نسوق بعض العناوين: "الغثيان" و"الأيدى القذرة" و"سيرتى الذاتية (الكلمات)" و"دروب الحرية" لسارتر، و"الطاعون" لألبير كامو، وغيرها .

تأثّر سهيل إدريس بالوجودية

إنّ سهيل إدريس قد تأثّر بالوجودية حسب إعرابه عن إعجابه بهذه الفلسفة قائلاً: «لقد تأثّرت بالرواية الوجودية موضوعاً وتقنية.» (أبونضال، ۲۰۰٦م: ۹۱) ومردّ هذا الإعجابِ مواقفُ سارتر تجاه الشعوب المضطهدة، وما تنطوى عليه هذه الفلسفة من مفاهيم إيجابية كالحرّية والمسؤولية، فيقول: «إنّنى تأثرت بسارتر، لا من حيث إنّه كاتب وجودى، وإنّما من حيث إنّه مدافع عن حريّة الشعوب... فأعجبنى فى المذهب الوجودى تركيزه على قطبين رئيسين هما: الحرية والمسؤولية.» (الشملى، ۱۹۹۸م: ۱۳۸) وقدتمثّل هذا الإعجاب فى تبنى مجلّة الآداب لمختلف النشاطات التى تتّصل بالوجودية. وهو شخصياً بادر بترجمة عدد من الروايات الوجودية والدراسات المتعلقة بها. وقد أدّت هذه المحاولات وحماسته لهذه الفلسفة إلى تبنيّ الفكر الوجودى فى محاولاته الروائيّة.

خلاصة "أصابعنا التى تحترق"

هى قصّة سامى بوصفه أديب تخرّج من جامعة أوروبية، عزم عند عودته إلى لبنان على إصدار مجلة تحمل عنوان "الفكر الحرّ"، فصار يعمل كرئيس تحرير للمجلة لكى يؤدّى رسالته فى تحريض الشعب العربى للحصول على الحرية بمختلف أنواعها. وهو يحيا فترة مليئة بالتنازعات السياسيّة والعاطفية، وتواجهه متاريس عديدة تهدّد حريته المطلقة التى يتمنّاها، فيحاول اجتياز هذه العراقيل بصبر ورزانة واستشارة الآخرين. ورغم اهتمام المجلة بشؤون الأدباء العرب وبخاصة الناشئين منهم، يعانى رئيس التحرير من حالة جفاف كتابىّ بعد أن أنتج روايته الأولى، فلذلك لمّا تعرّف على إلهام واختارها

شريكة لحياته الزوجية والأدبية، طلب منها أن تمهّد له الفرصة لينتهى من كتابة روايته.

وأثناء انطلاقة المجلة وانتشارها يفتح سامى أبوابها لمثقفين بارزين من مشارب مختلفة؛ من وحيد حقى الذى يمتلك مالا وفيرا ولكنه ينضمّ إلى حزب الهلال واضعاً ثروته تحت تصرّف الحزب حتى مات مفلسا، وإلى كريم الذى كان فى حزب الأرجوانيين لكنّه ضاق ذرعا بوفائهم المبالغ به للإتحاد السوفييتى فانفصل عنه، وإلى هانى المهووس بلبنان حتّى التفكير فى لبننة العالم، إلى عصام الشاعر المستغرق فى حبّ النساء وكتابة أجمل القصائد فى الحب والجمال.

إنّ حياة سامى لا تخلو من بعض المغامرات التى تطفو على السطح من حين إلى حين، وتسبب قلق زوجته التى وعدها وفاء للأمانة الزوجية ألّا يخفى عنها كل ما حدث له من المغامرات وما يحدث. وقد أنشأ سامى علاقة عابرة مع الأديبة الشابة رفيقة شاكر التى سرعان ما تنتقل إلى ذراعى صديقه عصام، ولكن بعد زواجه من إلهام تصرّح سميحة الصادق بحبّها العنيف لسامى طالبة منه أن ينفصل عن إلهام ليكون معها، وهو ما يرفضه سامى، ويؤكّد بذلك على وفائه بالأمانة الزوجية، ملحّا عليها أن علاقته معها صداقة أدبية بحتة، وهى قد أساءت فى فهمها.

فيخوض الزوجان معركة استمرار المجلة، وسط عجز مالى، يشتدّ هذا العجز لمّا منعت المجلة من العراق بسبب ما تحمل من الموادّ المتفجرة التى تثير حفيظة حكامه، فيلجأ سامى مضطرا نتيجة الاستشارة مع زوجته وإلحاح القارئين على عدم احتجاب المجلة، إلى تخصيص نسخ معينة للعراق تكون خالية من المواد المتفجرة. ويبادر لحلّ المعضلة المالية إلى الخضوع للتدريس فى معهد بكفيّا الفرنسى، حيث يعطى دروساً فى اللغة العربية للفرنسيين المتدربين فى السلك الدبلوماسى،ويغتنم الفرصة لإزالة الصورة المشوّهة التى قد سجّلت فى أذهانهم عن الشعب العربى؛ لأنّه كمثقف حساس لا يمكن إلا أن يكون ملتزما بالقضايا القومية، ويتعرّف فى المعهد على شاب جزائرى عامل فى الجيش الفرنسى وهو عبدالقادر رحمانى الذى تمرّد على الجيش الفرنسى، وكان يبحث عن وسيلة ليلتحق بشعبه الجزائرى المقاوم.تعاونُ سامى مع هذا الشاب يتضمن مغامرة وتضحية بوظيفته، ولكن أطلق القبض عليه من قبل السلطات الفرنسية. فلمّا

شــنّت فرنسا مع إسرائيل وبريطانيا الهجوم على مصر فى الغزو المثلّث، سعى سامى إلى استــقطاب الجهود للقيام بردّ فعــل عملى، وكان يقيم اجتماعــات ويحضر التظاهرات ويجمــع التبرعات، مــع أنّ أنصار الالتزام الوطنى كهانى الغريــب يحتجّ احتجاجا عنيفا عليه.

وفى ســفرة إلى مصر يريد زيارة بور ســعيد ولكن السلطات المصرية لا تسمح لغير المصريين زيارتها، وبعد خروجه من اجتماع الأدباء فى حالة شــبه وعى يجد نفســه فى الشــارع الذى احتضن بيت سميحة الصادق، فيزورها، ولكن يشــتدّ شوقه إلى زوجته، وعنــد عودته يســلّم مذكّراته إليها، فتطلّع على ما جرى لــه وهى لا تدرى ماذا تفعل؟ ولكنّها تتذكّر عهدها معه، وعندما تبحث عنه فى البيت تجده فى الغرفة وهو قد استمسک بالقلم يكتب، فتنتهى الرواية نهاية مفتوحة.

الحرية الوجودية فى الرواية

الحرية المطلقة فى أعمال البطل

إنّ هــذه الرواية كغيرهــا من الروايات الوجودية جعلت همّهــا الدعوة إلى الحرية المطلقة وإشاعتها فى الوطن العربى؛ وسامى كبطل وجودى فى هذه الرواية اتخذها رسالة فى حياتــه تنبعــث عن وعيه وإيمانه، ولذلک يحاول الوقوف أمــام كل صعوبة تحول بينه وبين تحقيق هذه الرسالة قائلاً: «لقدكنتَ دائم الإيمان بأنّ أكبر نعمة منحها الإنسان هى نعمة الحرية، وأنّ كل نضال قام به الإنســان عبر القرون إنّما كان هدفه الأسمى الحرية، التحــرّر من لون مامن ألوان العبودية. مــن أجل هذا، فكّرتَ وأنت بعدُ فى باريس، بأن تنشئ "الفكر الحرّ"، لتكون رسالة تعبّر بها عن إيمانک، وتجعلها وسيلة من وسائل تحرير الإنسان فى هذه المنطقه من العالم. وكان حسبک كلّما واجهتک صعوبة، أن تذكر رسالة تحملهــا، تتطلّب منک بذلاً وتضحية، لتظلّ شــعلة متوهّجة تعــود عليک برضى الضمير وطمأنية النفس.» (إدريس، ۱۹٦۷م: ۱۰۳)

فالحرية عنده على أساس تفكيره الوجودى منحة وهبة. إنّ يسبرز كان يعتقد «أنّ

حريــتى قد منحت لى من الخــارج.» (إبراهيم، لاتا: ٦٦) و«أنما الوجود هو الحرية من حيث هى فقط هبة العلو transcendence التى تعرف واهبها.» (ماكورى، ١٩٨٢م: ٧٧)

إنّ أبرز صفة تقترن كلمة الحرية بها فى هذه الرواية هى صفة الإطلاق، وهذه الصفة ومصاديقهــا هى التى تعيّن على وجه التحديــد أنّ الحرية المقصودة فى هذه الرواية هى الحرية الوجوديــة. فكان البطل يصبو إلى التحرر من كل لون من ألوان العبودية، فقبل مغادرة وطنه إلى باريس قدّم أول تضحية فى سبيل حصولها، فتخلّى عن منصبه فى المركز الصحفى. وتمرّد على كلّ ما تعوّده لكى يبدأ حياة جديدة، وكان عزم على الســفر لكى يعــود بحرية مطلقة، فعثر البطل على هذا النوع من الحرية، بحيث يمكنه أن يختار طريقة حياته باختيار تام وحرّية مطلقة.

«أليست هذه، بعدكل حباب، هى الحياة التى كنت تصبو إليها والّتى ضحّيت من أجل تحقيقها، بالمركز الصحفى الذى بلغته قبل أن تقرّر الســفر إلى باريس، لتعود طالباً على مقعد الدرس، وتبدأ من الصفر حياة كنت تعتقد أنها هى التى رُصدت لها؟ ألســت تنعم الآن بحريــة مطلقــة فى توجيه مجلتك، بل فى اختيار طريــق الحياة التى تريد إطلاقاً؟» (إدريس، ١٩٦٧م: ١٠٢)

إنّ سامى الوجودى قد عزم على أن يبدأ حياته من الصفر، ويخلق نفسه من جديد، وهــذا ما تؤكّــد الوجودية عليه: الإنســان يوجد أولاً ثم يتعرّف علي نفســه، فلم يكن للإنســان صفات محددة إذ بدأ من الصفر، ثم أصبح شــيئاً يمتلك حياة ذاتية لها كرامة. (ســارتر، ١٩٦٤م: ١٤) وهــذه البداية الجديدة تتطلّب التمرّد علــى الماضى وإعدامه؛ لأن الوجــودى يعتقــد أنّه «لايمكن أن أقررّ وجودى الحاضــر إن لم أنح جانباً وجودى الماضى.» (الديدى، ١٩٨٥م: ٢٠٠)

تأسيســاً على ما مضــى فإنّ البطل كان متعيّن الغاية، وغايتــه قد انبعثت عن وعى ومعرفة بأنّ الإنســان لابدّ أن يكون حــرّاً، وعليه أن يواجــه كل العراقيل والمتاريس

حفاظاً على هذه الحرية، وعليه أن يصمد أمام كل ما يهدّد حريته ويفقدها صفة الإطلاق. ولذلک لمّا أحسّ أنّ حرّيته قد أصبحت مهدّدة من جانب الآخرين لقّن نفسه بأنّه يتمتّع بحرية مطلقة وما من أحد يستطيع أن يحدّه.

«أتراک تشعر بأیّ قيدٍ قد يحدّ إنطلاقک، أو بأیّ عمل يصرفک عمّا نذرت له نفسک، أو بأیّ ضغط يحول دون أن تحقّق ماتريد؟... وبعد ذلک كلّه، أليس لک مطلق الحرية فی أن تکتب متی شئت؟» (إدريس، ١٩٦٧م: ١٠٣-١٠٢) وكان يحاول أن يؤمّل نفسه بعد كلّ ما يهدد هذه الحرية. «أجل سوف تمضی فی الصمود والصراع؛ إنّهما السبيل الحقيقی للإبقاء على هذه الهبة-العبء: حريتک.» (السابق: ١٠٤)

وفی اجتماع بمناسبة عيد مجلة الفكر الحرّ يناقش الأدباء موضوع الأديب والمال متّفقين علی أنّ الأديب لا يمكنه أن يتعيّش من قلمه، ولكنّ ما يهمّ سامی – مع عدم نكرانه للمسائل الاقتصادية وحاجته الماسة إلى المال- هو الحرية وبخاصّة حرية التعبير، حرية تتصف بالمطلقة؛ فيقول: «هذا الجانب الاقتصادی من المشكلة على غاية الأهمية، ولكن هناک أيضاً مشكلة "حرية التعبير" بالنسبة للأديب. هل يستطيع الأديب أن يعبّر عن كلّ ما يريد قوله بحرية مطلقة؟» (السابق: ٢٠٩)

الحرية المطلقة فی "الفكر الحرّ"

إنّ سامی يرجع إلى وطنه حاملاً رسالة مهمّة لأبناء شعبه، وهی رسالة الحرية المطلقة؛ فيبادر بإنشاء مجلة تحمل عنوان "الفكر الحرّ" لتحقيق هذه الرسالة. ويبدو أنّه قد تعمّد فی هذه التسمية؛ لأنّها تفوح برائحة أبرز الحريات الأساسية التی لابدّ للإنسان أن يتمتّع بها لكی تتحقق سائر الحرّيات، ألا وهی حرّية الفكر والتعبير. وبذلک يتبيّن قصد سامی من فحوی رسالته أنّه يريد أن يحقّق حرية التعبير فی وطن يعانی كمّ الأفواه وكبت الحريات، ويسوده الاستبداد. وكان سهيل إدريس نفسه يعانی هذا النوع من الحرية، إذ يعزو قلة إنتاجه فی القصة والرواية إلى سببين رئيسين، هما: أزمة حرّية التعبير واهتمامه بإنتاج الأدباء الشبان. (الشملی، ١٩٩٨م: ١٣٥)

إنّ مجلة "الفكر الحرّ" قد احتفظت بصفة الإطلاق فيما تقوم به. ومع أنّ بعض الكتّاب كانوا يتّهمون المجلة بأنّها لا تنشر إلّا لذوی الأسماء اللامعة والشهرة الضخمة، فهی كانت حرّة فی التصرّف. ولم تكن هذه الحرية صفة تطبع علی غلاف المجلة فقط، بل قدحقّقتها فعلاً. فلذلک رفضت مقالات وحيد حقی، مع أنّه قد سدّد بعض ديون المجلة وكانت المجلة مدينة له؛ لأنّها لم تعتبرها إلّا هتافات وتقريظ ومدح لحزب الهلال، فردّ علی وحيد الذی اعترض عليه بأنّها «ليست منبراً للدعاية لأیّ حزب معين.» (إدريس، ١٩٦٧م: ١٠٠-٩٩) فهی لم تكن تدعو إلی حزب خاص رغم التزامها لبلادها، بل إنّها علی أساس مفهوم الحرية ماكانت تنحاز إلی حزب معين أو منظمة خاصة، بل كانت تعامل مختلف الثقافات الأجنبية علی قدم المساواة. فالفكر الحرّ «لا ينحاز لإحداها ولا يعادی إحداها لمصلحة أخری... وعلی هذا كان موقفها مرتبطاً بصالح الفكر العربی الذی يريد أن يختطّ طريقاً مستقلاً يؤمن بحرية الفكر إطلاقاً، بمعزل عن أی تأثير.» (السابق: ١٥٧)

وكان يخشی سامی أن يُفقِد المجلة هذا الطابع المتميّز وهو الحرية عندما منع بعض أعدادها فی العراق. ولذلک لمّا اقترح شريكه أن يتفادی سيف منع المجلة فی العراق بسبب السياسة المتعمدة فيه بمزيد من المراقبة واليقظة، أرسل زفرة قصيرة، وقال: «أخشی إذا حقّقت هذا المزيد، أن أُفقد "الفكر الحرّ" طابعها الذی به تتميّز عن سائر المجلات.» ثمّ استطرد قائلاً: «ما هو الطابع المتميّز لهذه المجلة إلّا ما تتلوه من الحديث عن الحرية.» (السابق: ١٠٢- ١٠١)

إنّ مفهوم الحرية قد اشتبک مع وجود العراقيل فی الحياة. فالإنسان عن طريق قدرته علی إزالة هذه العراقيل يجد الشعور بالحرية. و«إنّ أوّل ما يتبادر لأذهاننا من خصائص الحرية، هو الجانب السلبی منها، ألا وهو قدرتنا علی الرفض والوقوف أمام الموانع والعقابات التی تقيّد اختيار الحرّ، سواء كان هذا الأمر من جانب الأفراد الآخرين أو من سواهم.» (نظمی سالم، ١٩٩٦م: ١٧٢-١٧١)

فمجلة "الفكر الحرّ" بناءً على حريتها المطلقة تقوم بهذا الرفض، وكانت تحاول تجنّب أيّ تأثير مع أنّه لم تكن تتّسم بالحياد تجاه الوطن العربى، بل كانت مرتبطة بصالح الفكر العربى، وتحاول أن تجد الأمة العربية طريقها المستقلّة بين مختلف الثقافات الشرقية والغربية دون أن تتأثر بها.

الحرّية وعدم العودة إلى الماضى

إنّ سامى كبطل وجودى –كما مضى– قد نحّى ماضيه إلى جانب، وقصد أن يبدأ حياته من الصفر. فعندما تزوّج من "إلهام راضى" حاول مراراً أن يقنعها بأنّ ماضيه قد مات. ولذلک عاهدها ألّا يخفى عنها شيئا مما حدث ومما يحدث، لکى يتجنّب تأثير الماضى فى حياتهما؛ لأنّه کبطل وجودى کان على علم بأنّه لايمکن محو ما مضى من حياته، بل عليه أن يتخذ موقفا يعينه على تغيير تأثيراته فيه، وبذلک يخلع على الماضى ما يريد من المعنى. و«حقّاً إنّ المرء لايستطيع أن يمحو ذلک الماضى، من حيث هو سلسلة من الوقائع التى حدثت فعلا فى زمان قد انقضى، ولکن فى وسعه دائماً أن يغيّر فى موقفه بإزاء ذلک الماضى.» (زکريا، لاتا: ٢٠٤)

ولکنّ إلهام لا تدرک فحوى موقف البطل. فعندما اطّلعت شبه اطّلاع على وجود علاقة سامى مع رفيقة شاکر، قالت: «فأيقنت أنّى کنت أخدع نفسى، إذا صدّقت سامى حين أکّد لى أنّ ذلک الماضى قد مات. إنّ الماضى لايموت أيتها الغبية! إنما يرقد، ثمّ يستيقظ کلّما احتاج إلى اليقظة، وأنّى للإنسان أن يقتل ماضيه، وهل بوسعه أن يجتثّ أصوله؟» (إدريس، ١٩٦٧م: ٢٤٤-٢٤٣)

إنّ هذه الأسئلة هى التى حاولت الوجودية الردّ عليها بالنسبة إلى الماضى، فيجيبها البطل الوجودى متسائلاً: «إذا قلت لک أنّ الماضى قد مات، فهل يلزم من هذا أن أکون قد تعهدّت لک بأن يموت جميع من يضمّهم هذا الماضى؟» (السابق: ٢٤٥)

فسامى الوجودى يصرّح بأنّه لايمکن محو الماضى، بل يمکن تخفيف وطأة الماضى على الحاضر عن طريق اتخاذ موقف حاسم. فتتنازل إلهام عن مواقفها لأن لکل إنسان

ماضيا.

حرية أبطال الرواية

إنّ سامى كأديب لبنانىّ لاينكر أنّ بلاده تتمتّع بما لا يتمتّع به أىّ بلد آخرمن الأقطار المجـاورة من حرية التفكير والتعبـير، ولكنه كملتزم قومى يريد مواجهة الموضوع على نطاق أوسع، فيردّ على هانى الغريب الذى يعتقد بالالتزام الوطنى: «إذا كنت أخشى أن تضيّق السـلطة هنا على حرّيتى، فإنى أخشى أن تضيّق عليها فى كثير من البلاد العربية، حين تمنع مجلتى أو كتابى من الوصول إلى أيدى القرّاء، بسبب ممارستى لهذه الحرية التى هى شرط الأديب الأوّل.» (السابق: ٢٠٩-٢٠٨)

فسـامى يعدّ الحريّة أول شرط للأديب، ويتجلّى وضوح هذا الشرط عندما يتحدّث كروائى عن كتابة الرواية. فإنّه كروائى يرسم البطل كإنسانٍ ذى "اتجاه" معين فى الحياة، ثمّ يمنحه مطلق الحرية ليعيش حياته. وفى كثير من الأحيان يخرج هذا البطل الذى يتمتّع بحرية مطلقة عن الخط الذى رسمه، ولكن إعطاء هذه الحرية للبطل الروائى يترّتب على التمتّع الروائى نفسه بالحرية قبل كل شىء؛ فلذلك يقول لإلهام: «ألا تعتقدين أنّى، لكى أستطيع أن أمنح أبطالى الحرية، لا بدّ لى من أن أنعم بها أنا أوّلاً.» (السابق: ٢٣١)

إنّ سـامى كان يجعـل أبطال رواياته متحرريـن، وهذا ينطبق على مـا كان يعتقد به سـارتر؛ فهـو يذهب إلى أنّ الروائى الذى يؤمن بجوهر بشـرى وبدسـتور أخلاقى وباسـتعداد ركّبه الإله فى طبيعة الإنسـان، يخفق دائما فى خلق أشخاص مستقلّين. فهو يريد دائماً أن يتحكّم بحريّتهم ويحكم على مشاعرهم وأعمالهم، وبكلمة واحدة أن يحتلّ مقـام الله. والله ليس روائيّا صالحا لأنّه لا يترك مخلوقاتـه أحراراً، والرواية ينبغى أن تكون قبل كلّ شـىء مسرح الحرية. (هنرى سـيمون، ١٩٥٤م: ٨) ولكى تتحقق حرية أبطال الرواية فعلى الروائى أن يحصل على حريته.

الحرية والتحزّب

إنّ من أبرز مواقف الرواية التى تتجلّى فيها الحرية المطلقة هو عدم تحزّب البطل. إنّ سـامى يرفض التحزّب لأىّ حزب، سـواء كان يؤيّده أم ينكره؛ لأنّ هذا التحزّب يهدّد حرّيته فى مجال الفكر والأدب، ولذلک يرجّح أن يحتفظ بحريته الكاملة، فيردّد فى نفسه: «لكنّى لن أدخله، لن أدخل أىّ حزب سواءكنت أؤيّده أم أنكره. لا، ليس ذلک بالموقف المسـبق، إنّه مبدأ ضميرى، إنّ أى التزام حزبى مهدّد لحريتى، حرية فكرى وأدبى، وأنا أصرّ على أن احتفظ بحريتى كاملة.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٦٤)

إنّ عـدم التحزّب ليس موقفاً عنادياً لحزب ما، بل إنّه ينبعث عن وعى البطل ومبدأ ضميره فى سـبيل الاحتفاظ بحريته المطلقة. فعندما شـجعه وحيد حقّى على الدخول فى حـزب الهلال طالباً منه قراءة مجموعة من النشـرات والكراريس بوعى وتعمّق، يحسّ البطـل بالاختناق كأنّما سـلبت منه حرية التنفّـس، ولكنّه قرّر أن يقرأها على سـبيل الاسـتطلاع، كما كان يقرأ ما ينتجه سائر الأحزاب. فموقفه تجاه الأحزاب ليس موقفاً تعسـفياً ناشـئاً من الجبن، بل هو يرفض التحزّب، وقد طالع مبادئها وغاياتها. ولم يكن ذلک عن موقف مسبق، بل إنّه كإنسان يعمل بمبدأ ضميره.

فالحرية المطلقة هى التى قادت سـامى إلى عدم الانضواء تحت لواء أى حزب؛ لأنّه كان يتمنّى أن تتوفّر الحرية عند الأديب إلى أبعد حدودها. إنّ هذا المبدأ الذى اعتمده يتوافـق مـع ما ذهب إليه الفكر الوجـودى، فـ «الوجودية لا يمكـن أن تتوحّد مع أى مذهب سياسى.» (ماكورى، ١٩٨٢م: ٢٦٠)

وهذا الموقف لايعنى الانغماس فى الفردية والذاتية، بحيث لم يكن يكترث الوجوديون بالتنظيمات الساسـية والاجتماعية؛ لأنهم كانوا «يحتفظون بحرّية نقد أيّة حركة سياسية تقيّد، بلا داعٍ، الحرّية البشـرية.» (السـابق: ٢٦٠) فرأينا "الفكر الحرّ" قد تولّى نقد أى حركة وحزب على قدم المساواة.

لا بـدّ من الانتباه إلـى أنّ عدم تحزّب البطل لا يعنى عدم التزامه تجاه ما كان يجرى فى بلاده من الأحداث، بل إنّه يخضع للالتزام. وهذا الالتزام لا ينطبع بالطابع الوطنى، بل

تتّسع حدوده، ويتّخذ طابعاً قومياً؛ لأنّه كبطل وجودى لا يمكنه أن يتّخذ موقف الحياد. تعتقد الوجودية بـ «أنّ أنواع الالتزام تختلف، طبعا، بحسب الأزمنة ... أمّا فى هذا العهد الذى تدّعى فيه الأحزاب على اختلافها أنّ كل منها هو الثورة، وأنّ ما عداها باطل، فلن يكون معنى الالتزام هو الانضمام إلى أى منها، ولكن معناه سيكون محاولة توضيح مفهومه وتحديد الموقف، بقصد التأثير على الأحزاب الثورية كلّها.» (سارتر، ١٩٦٤م: ٧٤-٧٥)

إنّ موقف سامى فى عدم تحزّبه لحزب معين ينطبق تمام الانطباق على موقف سهيل إدريس فى حياته الشخصية. فهو لم يقتنع بضرورة الانتساب إلى حزب سياسى معين على الرغم من إيمانه بمبادئ بعض الأحزاب؛ لأنّ انتساب المثّقف الحرّ إلى حزب ما - حسب تعبيره- يقيّد حرّيته فى الاختيار، ويلزمه بسلوكٍ لا يتمتّع دائماً بالحرية التى هى المطلب الأوّل للمثقّف. (الأمير، ٢٠٠٠م: ٧)

جدير بالانتباه إلى أنّ عدم التحزّب لا يهدف إلى انفصال الأدب عن السياسة، بحيث يتخلّى الأديب عن اهتمامه بالسياسة. إنّ «السياسة تدور بين الشخصيّات الإدريسية فى مختلف الأمكنة والأزمنة، حتّى فى أوقات اللهو، وسهرات التراب واللذّة.» (أزوط، ١٩٨٩م: ١٩٥) ورواية "أصابعنا" تزخر بالمادّة السياسة، وتتعرّض للأحزاب المختلفة ومواقفها ومبادئها. فما يبدو هامّاً فى "أصابعنا" بالنسبة للأديب الحرّ هو ألّا يتورّط فى الانحياز، بل عليه أن يسهم فى القيادة.

التحزّب والضياع

إنّ هذه الرواية التى سعت إلى تقديم صورة إيجابية عن الوجودية قد اتّخذت الابتعاد عن مبدأ الحرية عاملاً رئيساً فى ضياع الشخصيات. فخلافاً للتصور العام، إنّ اتّباع الوجودية فى هذه الرواية لاينتهى إلى الضياع، بل عدم اتّباعها هو ما يسبّب ضياع الشخصيات. وقد يبدو أنّ سهيل إدريس عن طريق تقديم ضياع الشخصيات غير الوجودية أراد أن يقف أمام من يشوّه الوجودية، ويعتبر الوجودية متشائمة ونوعا من

الضياع والعبث.

إنّ مسألة التحزّب التى كانت تنافى الحرية المطلقة هى من أشدّ العوامل تأثيرا فى ضياع الشخصيات. فأبرز هذه الشخصيات ضياعا هو وحيد حقّى الذى كان يصرّ على مسألة الانضمام إلى حزب خاص.

إنّ وحيد حقى كان تاجراً ثريّاً يسدّد بعض ديون المجلة، وأديباً مثقّفاً يقدّم بعض نتاجه الأدبى لها، وكانت المجلة تستقبله بحفاوة، ولكنّه انقلب على الرأس لمّا التحق بحزب الهلال. إنّه كان يشعر بالضياع قبل اهتدائه إلى الحزب، ولكن بعد انضمامه إلى الحزب توّهم أنّه قد وجد ضالّته المنشودة، وكان ينادى بأنّ «المرحلة الجديدة ستكون أخصب مراحل أدبى وأروعها.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٦٥) فمضى يعمل على كسب الأنصار لهذا الحزب، فاستهلك جميع أمواله فى سبيله، حيث لم يكن له مال يشترى حذاء، حتّى اضطرّ إلى استعطاء المال وتكدّيه من أصدقائه القُدامى، وبذلك انقطع عن الكتابة أخيراً وانقلب إلى «مجرّد داعية هتّاف» (السابق: ٩٩) للحزب. إنّه قد أسرف فى اعتقاده بالالتزام الحزبى، بحيث عندما سأله سامى عن نتاجه الأدبى يجيبه قائلاً: «أصبحت الآن اعتقد، يا عزيزى، بأنّ أدبى لن يكون ذا قيمة إذالم يكن فى خدمة حزبى.» (السابق:٢٢١)

فتواجهنا فى الرواية ثنائية الحرية والتحزّب. إنّ سامى الوجودى يرفض التحزّب حفاظاً لحريته المطلقة، فيعيش عيشة حرّة، فى حين أنّ وحيد حقى قد اكتفى بحزبه، وفقد ماله وأدبه وحريته الكاملة، فأدّى أمره إلى الضياع التام. إنّه أصبح ريشة فى مهبّ رياح الحزب تتقاذفه، حيث تشاء، وانتهى ذلك إلى موته فى غرفته مفلسا متكدّيا الأموال لتمويل الحزب، بعد شلل يده والأوراق متناثرة حول جسده. ولذلك قال سامى لمّا أخبر بموته: «ولكن وحيد مات يا إلهام منذ ثمانية أعوام.» وأردف يقول: «مات منذ تجنّد فى حزبٍ.» (السابق: ٢٦٣)

إنّ سامى قد استعمل كلمة "حزب" منكرّاً، ليؤكّد عقيدته لعدم تحزّبه فى أىّ حزبٍ.

يعتقد بعض الدارسين أنّ سهيل إدريس قد وظّف موت وحيد حقّى توظيفا سليما فى الرواية، خصوصاً بعد شلل يديه وتناثر الأوراق المالية الكثيرة حوله. «فالشلل دلالة على عجز المثقّف عن تحقيق وجوده، ورمز الانحطاط، وعجز العمل الحزبى الذى يسلك طريق المادّة للوصول إلى الزعامة والحكم، وجاء الموت رمزا متوّجاً لنمط سياسى يجب أن يبيد عهده.» (أزوط، ١٩٨٩م: ١٩٩)

أمّا كريم الهادى الذى يتأرجح موقفه بين الانضمام إلى الحزب والانفصال عنه يكون أقلّ ضياعا عن وحيد حقّى، بحيث إنّ أمره لاينتهى إلى ما انتهى إليه، بل إنّه على حدّ تعبير سامى «إلى الأبد سيظلّ كريم ممزّقاً ... إننى أتمثّله الآن سائرا وحده فى الطريق، وحيداً سيبقى.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٢٧٣)

ومردّ هذا إلى أنّ كريم كان يعتقد بالحرية وعدم الانقيادية، بحيث قد اعتبر العزلة والاغتراب «ثمناً عادلاً لعدم الانقيادية.» (السابق: ٨٨) فهو شخصية شبه وجودية، ولكنّه لم يتمكّن من اتخاذ موقف حاسم تجاه الأحزاب، بل يتّصف بالتذبذب، فيصاب بشبه ضياع.

انعكاس الحزب الماركسى فى الرواية

هذه الرواية قد تعرّضت للبحث عن الأحزاب المختلفة: الحزب الشيوعى اللبنانى، المعروف بـ "الحزب الأرجوانى"، والحزب القومى السورى الاجتماعى، المعروف روائياً بـ "حزب الهلال"، والحزب الشيوعى السوفياتى. (أزوط، ١٩٨٩م: ١٩٥)

إنّ الحزب الشيوعى هو من أهمّ الأحزاب الذى قد اتّخذ مساحة واسعة فى الرواية. إنّ هذا الحزب كان قد ساد مختلف أرجاء البلدان العربية، ووجد أنصاره ومؤيديه. فالوجودية تتجلّى فى الرواية مناهضةً تماماً للحزب الماركسى فى مسألة الحرية كما كانت فى عالم الواقع. «إنّ الوجودية كانت تناهض الفكر الماركسى الذى كان نشيطاً بفعالية فى الساحة الثقافية.» (زراقط، ١٩٩٩م، ج١: ص٦٤) ومردّ ذلك إلى أنّ الماركسية والوجودية متناقضين فى مسألة الحرية والفردية والالتزام.

فحسب ما سبق أن البطل قد اعتبر الحرية هبة ومنحة على أساس تفكيره الوجودى، ولكن «ليست الحرية فى نظرة الماركسيين هبة فطرية أو ملكة موروثة، بل هى ثمرة من ثمرات التطور التاريخى، وعملية مستمرة يحقق من خلالها الإنسان انتصاره على الطبيعة الخارجية، وتمرّده على العبودية الاجتماعية.» (زكريا، لاتا: ٨٨) وبذلك تتبيّن مخالفة سامى للحزب الشيوعى.

فالحرية هى المنطلق الذى كان يشنّ منه هجومه ضد هذا الحزب؛ لأنّه يتسلّط على الفكر الإنسانى، فصراحة الخط الحزبى، فى الاتحاد السوفياتى، تفرض على الأدباء والفنّانين حدوداً وقيوداً على مدى الإنتاج الأدبى، وتحرّم خلق ألوان جديدة تتعارض مع أهداف الحزب وإنجازاته، فتعطّل بالتالى ملكة الحرية والاختيار. فنرى سامى يتحدّث عن النظرة أحادية الجانب التى تحكم الأرجوانيين: «من لم يكن معنا، فهو علينا.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٤٧)

والماركسيون- حسب تعبير كريم- «يحجزون الفكر ضمن حدود مرسومة، ويقيمون دون تخطّيها أسواراً منيعة، فيقتلون بذلك أعظم مزية للفكر: وهو أنّ مجال التحرّك والخيار واسع فيه سموح. إنّ بوسع الإنسان أن يحترم نظاماً، ولكن بوسعه كذلك أن ينتقده.» (السابق: ٤٧)

إنّ سائر شخصيات الرواية كهانى توافق البطل فى موقفه. وكريم الذى يتذبذب فى الانضام إلى هذا الحزب والانفصال عنه يعتقد بأنّ الأدب السوفياتى ليس حرّاً، بل إنّه أدب التقنين والتلقين من قبل الدولة والحزب الحاكم. (السابق: ٨٨-٨٧)

واختلاف الماركسية والوجودية تتجلّى فى مواقفها تجاه سامى ككاتب وجودى. فالشيوعية كانت تتّهمه ومجلته بأنّه عميل للغرب، فهو يفسح فى مجلّته لأحاديث طويلة عن ذلك المذهب الفلسفى الذى يختلف عن عقيدتهم السياسية والفكرية. فهو «كاتب انحلالىّ، كاتب عدمىّ، عدوّ للقيم البشرية.» (السابق: ٤٧)

هذه المواصفات تنطبق على ما يصرخ به معارضوا الوجودية؛ فهم يعتقدون أنّ

الوجودية تنكر كلّ قيمة بشرية، وتسوق الإنسان نحو العدم، وتدعو إلى الفوضى الأخلاقى والتحلّل.

الحرية والانقياد للدولة

إنّ عدم التحزب الذى كان يدلّ على الحرية المطلقة كان موقفاً اتّخذه سامى، وهناك ثنائية أخرى قد برزت فى شكل التقابل بين من يتحمّس للجوائز الأدبية من قبل الدولة، وبين من يخالف تقديمها بحجّة أنّها نوع من الإنقيادية وانتقاص لحرية الأديب.

يجرى الحديث فى اجتماع عن اختصاص بعض الجوائز للأدباء من قبل الدولة، وكان يعتقد هانى بأنّه لا بدّ من إقناع الدولة بهذه المسألة. ولكن كريم يتّخذ موقفاً ينطبق على الموقف الوجودى، فيرفض كل ما يجرّ الأديب إلى الانقياد والعبودية، فيقول: «إنّنى غير متحمّس على الإطلاق لما يسمّى بجوائز الدولة، لا بمساعدة الدولة للأدب والأدباء، بل أنا مقتنع بأنّ الأديب الحق لابدّ من أن يجد جزاءه لدى القرّاء، ولو طال الأمد.» (السابق: ٨٧)

هذا وقد رفض سارتر جائزة نوبل مبيّنا دليله فى خطاب أصدره بعد الرفض: «أنّ الكاتب الذى يتّخذ موقفاً سياسياً أو اجتماعياً أو أدبيّاً عليه ألّا يعمل إلّا بما يمتلك شخصياً، وهو كلامه المكتوب. الكاتب الذى يقبل امتيازاً رسميّاً يقيّد قرّائه به، وهذا أمرٌ لا يقبل بالنسبةلى. ليس سواء علىّ أن أوقّع ما كتبت بجان بول سارتر، أو جان بول سارتر الحائز على جائزة نوبل... . إنّ علي الكاتب أن يرفض محاولة تحويله إلى مؤسسة...، حتى لو كانت مُدرجة فى قائمة الشرف.» (سارتر، ١٣٤٣ش: ٤-٣)

فسرّ هذا الرفض يبوح فى دائرة ما تمليه الفلسفة الوجودية. فسارتر يعتبر الجائزة قيداً يتعهده فى إطار مرسوم. وهذا ما يعدو إلى قرائه، ويحدّ من حريته؛ ولذلك تتفاوت كتاباته رافضاً جائزة نوبل أو حائزاً عليها.

فموقف كريم يقترب من جهة من موقف سارتر، ومن جهة أخرى من موقف أول من رفض جائزة نوبل، وهو جورج برنارد شو الكاتب المسرحى الإيرلندى المعروف فى عام

١٩٢٥م الذی علّق علي ذلک بقوله: «إنی أکتب لمن یقرأ لا لأنال جائزة.»

وحینما یحدّثه سامی بأنّ جائزة محترمة مـن جانب الدولة قد یحرّض الأدیب علی الإنتاج والاستمرار فی الظروف التی تکتنفه، یردّ کریم قائلاً: «إنّ أخشی ما أخشاه، یا سامی، أن تعتقد الدولة أنّها إذ تکافئ الأدیب أو تساعده تحیط عنقه بدینٍ ما یکون سداده الانتقاص من حریته... ، وفی هذا الموضع خطر.» (إدریس، ١٩٦٧م: ٨٧)

إنّ البطل یوافق کریم عملیا عندما یتخلّی عن المؤسّسة الثقافیه التی جعلت شعارها الدفاع عن حرّیة الفکر، مع أنّها عرضت علیه أجراً مرتفعاً إزاء ساعتین من العمل، وهو کان بأمسّ الحاجة إلی هذا المال. فلمّا اقترحت هذه المؤسسة علی سامی، ارتاح ضمیره؛ لأنّ هذا العمل کان ینسجم مع رغباته، ویتّفق وضمیره، ولم یکن یثیر أدنی شکٍّ؛ «فهی مؤسّسة حرّة لا اتّصال لها بأیة حکومة، لها فی أکبر عواصم العالم فروع، یموّلها الأفراد والهیئات الخاصة، وغایتها تلک النبیلة: الدفاع عن حرّیة الثقافة.» (السابق: ١٥٦)

فکان یرجو أن یخدم قضیته وقومه عن طریقها، ولکنّه لمّا التحق بالمؤسسة باءت آماله بالفشل؛ لأنّه اکتشف أن غایة المنظمة الرئیسیة لیست هی الدفاع عن حریة الثقافیة إطلاقاً بقدر ما هی الهجوم علی الأرجوانیة. إنّ هذه المنظمةکانت تهاجم الأرجوانیة بسبب عدم تمتّعها بحریة الفکر، ولکنّها ما کان همّها أن تفضح الثقافة الغربیة التی تحرم حرّیة الفکرأیضاً، «وهذا یعنی أنّها مرتبطة بهذه الثقافة ارتباط انحیاز.» (السابق: ١٥٧)

فسامی کان یترک کل ماکان یلطّخ حریته، ویحرمها من الإطلاق، فلم یکن یرضی أن یلطّخ نقاوة فکره، ویخونه، ویبیع ضمیره المستقل، وینصب المبادئ والأفکارسلعة تباع وتشتری.

الحریة والمسؤولیة

إنّ المسؤولیة تعتبر من أهمّ المبادئ التی ارتکزت علیها الوجودیة؛ فهی تهمّ الوجودیة من حیث إنّها تعتبر زماماً للحریة المطلقة.

إنّ سهيل إدريس، الذى يحاول تقديم صورة إيجابية عن الوجودية، يدعو فى رواياته إلى الحرية المسؤولة الملتزمة، وينبّهنا إلى أنّ البعض قد أخطأوا فهم الوجودية، فلم يعرفوها على حقيقتها، ولذلك اعتبروها داعية إلى التحلّل من المسؤوليات، بحيث تستبيح المحرّمات، وتشجّع على المظاهر الخلاعيّة. فلذلک يؤكدّ أنّه من دعاة الحرية والمسؤولية أو الحرية المسؤولة فى رواياته. (الشملى، ١٩٩٨م: ١٣٩) ولكى ينبّه القارئ إلى هذا الخطأ يصوّر الفتيات الوجوديات المستهترات فى "الحى اللاتينى" وقد وُجِّهَ إليهنّ سؤالا عن معنى الوجودية، فأجابت إحداهن: «أن يعيش الإنسان هكذا، عيشة متحرّرة من كلّ شيء بلا مسؤولية!» (إدريس، ٢٠٠٦م: ٢٤٨)

وفى رواية "أصابعنا" يكون لسامى صديق شاعر يحمل اسم عصام الحلوانى. إنّه كان يخون دائماً زوجته بحجّة أنّه فنّان، وكلّ امرأة لـه مصدر إلهام. وهذا الاعتقاد قد جرّه إلى أن يعتبر الزواج "مؤسسة فاشلة"، تحدّ من حرّية الأديب. إنّ تصرّفات هذا الصديق وأفكاره كانت تقلق إلهام راضى خوفاً أن يتأثر سامى بها، ولكن سامى يحاول إزالة هذا القلق عنها؛ لأنّه كان يعتقد بأنّه ليس للفنان حقوق تتناقض وواجباته، فيقول: «إنّنى مؤمن بضرورة التجدد فى تجربة الفنّان، ولكنّى لا أعتقد أنّ التجدد غير ممكن إلّا بطعن الواجب والأخلاق.» (إدريس، ١٩٦٧م: ١٦٦) وهذا الكلام يجعل إلهام تتذكّر بعض مقالات سامى كأديب حرّ مسؤول، فتقول: «أى لحرّية الفنان حدّاً، هو مسؤوليته.» فيردّ عليها قائلاً: «تماماً يا إلهام.» (السابق: ١٦٦)

فسامى قد أدرک خير الإدراک أنّه على الإنسان أن يكون مسؤولاً رغم تمتّعه بالحرية المطلقة، لكى لاتؤدّى هذه الحرية إلى فوضى فى الأخلاق وطعن فى الواجب. فيتّسم سامى على أساس الفلسفة الوجودية بـ "رجل الأخلاق"؛ لأنّه «يرى معنى الحياة والوجود فى العيش تحت لواء المسؤولية والواجب... فعلى الأخلاقى مسؤوليات وواجبات فى المجتمع الذى يعيش فيه...، ومن بين هذه الواجبات وأقدسها عنده واجب البقاء للنوع؛ ممّا يتمثّل فى الزواج بما يندرج تحته من مختلف ألوان المسؤولية.» (البدوى،

١٩٨٠م: ٤٨-٤٧) وفى قضيــة سميحة صادق يؤكّد دائمــا على أمانته الزوجية وبخاصة عندما تكشف سميحة عن حبّها العنيف له، طالبة منه الانفصال عن إلهام راضى، فيكتب البطل إليها: «ثقى أنّ أمانتى الزوجية فوق كلّ اعتبار.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٢٥١)

ولكن عصام الحلوانى رغم كونه متزوّجاً يتّصف بصفات "رجل الجمال" الذى ينتهب اللذات، ويســرف فى الأخذ منها، ولايرتبط بشــىء؛ لأنّ كلّ ارتبــاط أو واجب يقيّده وشــعاره يمكن أن يصاغ فى تلك العبارة المشــهورة: «تمتّع بيومك.» (البدوى، ١٩٨٠م: ٤٧-٤٦)

الحريّة وفكرة القلق

إنّ القلق، كـ «مبدأ وجودى عام» (فجر رسلان، ١٩٩٥م: ٣١) بين الملحدة والمتديّنة، هو «حالة نفسانية تظهر فى وجود الإنسان، وتدلّ على صراع بين قوّتين،» (أحمد رمضان، ١٣٧٨ق: ٤٩) ولا يعرف المرء له ســببا أو مصدرا أو حتى شــكلا. (فرحات، ١٩٦٧م: ١٢)

والوجودية- كمذهب يتمحور حول الإنســان-لم تغفل هذه الحالة النفسانية، ولكنّ مفهوم القلق عند الوجوديين ينحو نحو الإيجابية والسلبية. إنّ القلق عند هيدجر يتوقّف على مسألة العدم وعبثيّة الحياة وتناهيها وفكرة السقوط. فالإنسان فى وجهة نظره يتّجه نحو العدم أو الموت، فلذلک ينتابه الشــعور بالقلــق. «إنّ تجربة القلق تضفى بنا إلى أن نشــعر بأنفســنا، وأنّنا هنا فى العالم مهجورون دون سندٍ أو معينٍ، لقد ألقينا فى هذا العالم دون أن نعرف لذلک ســبباً... ووجود هذا الكائن... يحدّه الموت، فهو "موجود من أجل الموت".» (فال، ١٣٧٨ق: ٦١)

ولكن مفهوم القلق عند ســارتر -كما ســبق-يرتبط بشعور الإنسان بحريته الشاملة ومسؤولياته المطلقة أمام نفسه وأمام الآخرين؛ وذلک لايؤدّى إلى الاستكانة واللافعل، بــل هو «القلق الصافى البســيط مــن النوع الذى يعرفــه كلّ من تحمّل مســؤولية من المسؤوليات.»(سارتر، ١٩٦٤م: ٢٢) فـ «إنّه ليس بحاجز يفصلنا عن العمل، ولكنّه جزء

من العمل وشرط قيامه.» (السابق: ٢٣)

تحقيقاً للصورة الإيجابية التى سعت الرواية إلى تقديمها، إنّ القلق الذى يواجهنا فيها هو القلق السارترى. إنّ سامى الذى يرنو إلى الحرية المطلقة يعيش حياة قلقة دائماً. وهذا القلق ينبعث عن تحمّسه للحرية. فهو كلّ ما يريد أن يختار عملا ويقوم به يعتريه القلق متسائلا: هل هذا العمل لا يسلب حريته المطلقة ولا يبعده عن مسؤوليته فى أداء رسالته؟

فهو عندما يلتحق بمعهد أو مركز صحفى فإنّه إمّا يستقيل عن منصبه، كما شاهدنا فى المركز الثقافى الذى لم يكن يتمتّع بعدم الانحياز مع كونها مؤسسة غير حكومية، أو يستمر فى عمله عندما تزول الشبهات عنه، وهذا ما نراه فى المعهد الفرنسى؛ فلمّا التحق به كان قد اعتراه قلق مستمرّ وخوف شديد من سلب حريته، فلذلک أراد التخلى عنه، ولكن الضابط الجزائرى ورئيس المعهد قد أزالا هذا القلق، فاتّخذ مهنته فيها وسيلة لتوعية الطلاب الفرنسين عن الشعوب العربية، حيث احتجّ البعض عليه بأنه قد تناسى مهمته الرئيسية وهى تعليم اللغة العربية لهم.

فالقلق الوجودى الذى يصاحب البطل ينبعث عن شدّة تحمّسه لرفع مشعل الحرية واحتفاظه بها واجتهاده لتأدية هذه الرسالة. فسامى كان يقاوم كل ما يسلب حريته مع انشغاله بما لايتناسب وكرامة الأديب.

ولكن رغم هذا التحمّس إنّ من أبرز ما صوّره سهيل إدريس دليلاً على الضعف البشرى مبادرة سامى إلى إصدار طبعة خاصة من مجلته إلى العراق، وقد حذف منها كل ما يسمّيه "المواد المتفجّرة". (إدريس، ١٩٦٧م: ٢١٤) فهذه الصورة نعتبرها ذروة الجدال فى إثارة قلقه، بحيث يتبدّل قلقه إلى ذعر شديد؛ فهو أمام ممكنَين: إمّا يحتفظ بحريته الكاملة ويتقبّل احتجاب مجلّته، وإمّا يخضع لرأى السلطة.

«ويحسّ برعدة ذعر تجتاحه وهو يتخّيل مجلته متوقفة، معطّلة، ميتة،... فيحسّ بأنّ حريته كلّها مهدّدة تهديداً مميتاً، حريته فى أن يتنفّس،... ثمّ يتساءل فى دهشة مذعورة:

«وأنــا، أنّى لى أن أحسّ نعمة الحريــة. ومجلّتى مهدّدة بعبودية الخوف من الاحتجاب؟» (السابق: ١٠٤-١٠٣)

إنّ ســامى لم يكــن يفكّر إلى هــذا الخضوع، بل هذا الاضطرار قــد جاء خوفا من احتجاب المجلة بســبب نقص فى الميزانية وتلبية لطلب القرّاء العراقيين. فتتناقض هذه الصورة مع سائر ميزات البطل الوجودية. وقد علّل سهيل إدريس ذلك بقوله: «لقدكان يمكنــنى أن أغفــل هذه الواقعة، ولكــن إغفالها كان يحرمنى حــق تصوير بعض جوانب الضعف البشــرى فى شــخصية ســامى، وكان يحرمنى بالتالى، حقّ تصوير الصراع الذى ينشب فى نفسه، ليحافظ على إخلاصه ونقاء ضميره.» (إدريس، ١٩٦٣م: ١٠٧-١٠٦)

فســامى كبطل وجــودى كان يفكّر بالعدول عن هذا النوع من الإرســال. ولم يكن يرضــخ له إلى الأبد، بــل كان يصارعه ويقاومه ويتغلّب عليــه. فعندما وقع نظره على صحيفة عراقية اتّهمت الفكر الحرّ بالخيانة، قال لزوجته التى كانت تسعى لخلق مبرّرات لهذه المبادرة إلى إرســال المجلة ناقصة الصفحــات: «اِسمعى يا إلهام! لابدّ أن نأخذ من هذا درســاً. لقد قرّرنا أن نحمل رســالة فى "الفكر الحرّ"، فلا مجال للتهاون فى تأدية هذه الرســالة أياً كانت قيمتها، وإلّا حقّ للذين يســمعوننا أن يظنّوا أننا نخدعهم. إنّ حامل الرسالة كحامل المشعل ينبغى له أبداً أن يرفع مشعله إلى أعلى. فإذا تهاون أو تراخى، انقلب عليه المشعل فأحرقه.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٢٢٣)

فســامى لم يكــن بطلاً من غير عالمنا، بل هو إنســان مثلنا. فصورّه ســهيل إدريس كأديب يعترية القلق دائمــاً، ويصاحبه الخوف إلى الأبد حرصاً على تمتّعه بحريته، لكى يجعله نموذجاً مثالياً يقتدى به الأدباء لعدم خلق الأعذار فى فقدانهم الحرية.

النتيجة

- إنّ الحريــة التى تتجلّى فى الرواية - على أســاس تصريح البطل- حرّية مطلقة، بحيث يتخلّى ســامى كبطل وجودى عن كلّ ما يحدّ حرّيته، حيثإنّ عدم التحزّب لحزب ما، هو أبرز موقف لســامى حفاظاً على حريته المطلقة دون أن يتّخذ موقف الحياد تجاه

ما كان يجري في بلاده؛ لأنّه كبطل وجودي لم يغفل مبدأ الالتزام.

- إنّ هذا الإطلاق - على أساس التعريف الوجودي له - لا يعني أنّ البطل يتمكّن من إنجاز ما يريد أو التخلّص مما مضى في حياته، بل إنّه يعني أنّه ذو اختيار تام أن يتّخذ موقفاً أمام ماضيه، ويغيّر حياته في أي وقت أراد.

- إنّ سامي كشخصية وجودية وكريم كشخصية شبه وجودية في هذه الرواية، تهاجمان الحزب الماركسي -كحزب مناهض للوجودية - على أساس مبدأ الحرية، حيث إنّ الحرّية عند البطل الوجودي منحة وهبة خلافا للماركسية التي تعتبرها فعلا واكتسابا.

- إنّ الرواية تقدّم بعض الشخصيات الضائعة كوحيد حقي وشبه الضائعة ككريم الهادي على أساس تحزّبهم أو تذبذبهم في الانضمام إلى حزب أو الانفصال عنه. وهذا الضياع اعترى من لم يتّبع الحرية الوجودية المطلقة، كأنّ سهيل إدريس قد عزم على تقديم صورة إيجابية عن الوجودية، حيث إنّ عدم اتباعها يؤدّي إلى الضياع.

- إنّ مجلته "الفكر الحرّ" كانت تتصف بالحرية المطلقة دون أن تنحاز إلى حزب معين أو دولة، واتخذ سامي الحرية المطلقة رسالة لها، وبذلك تعمّد في اختيار هذا العنوان للمجلة.

- إنّ رفض الجوائز وعدم الانقياد للدولة يصبّ في مجرى رفض سارتر الذي يحذّر الأديب من تحويله إلى "مؤسسة".

- إنّ هذه الحرية رغم كونها مطلقة، حرية مسؤولة. فالمسؤولية -كمبدأ من مبادئ الوجودية- تحول دون تأديتها إلى الفوضوية.

- يصاحب البطل الوجودي القلق نتيجة ممارسته الحرّية المطلقة المسؤولة واحتفاظا بها؛ وهذا القلق لا يتصف بالسلبية، بل إنه إيجابي.

- فالحرية المطروحة في هذه الرواية، على أساس ما قدّمنا من المصاديق، حرّية وجودية.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا. (لاتا). مشكلة الحرية. ط٢. مصر: دار الطباعة الحديثة.

أبونضال، نزيه. (٢٠٠٦م). التحوّلات في الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدرسات والنشر.

أحمد رمضان، محمد. (جمادى الأول ١٣٧٨ق). «القيمة الفلسفية للقلق». المجلة. العدد٢٤. صص ٥٥-٤٩.

إدريس، سهيل. (١٩٦٧م). أصابعنا التي تحترق. ط٢. بيروت: دار الآداب.

________. (٢٠٠٦م). الحي اللاتيني. ط١٤. بيروت: دارالآداب.

________. (١٩٦٣م). «مذكّرات روائي». مجلة الآداب. السنة١١. العدد ٣. صص١١٢-١٠٣.

أزوط، جورج. (١٩٨٩م). سهيل إدريس في قصصه ومواقفه. ط١. بيروت: دارالآداب.

الأمير، يسرى. (٢٠٠٠م). سهيل إدريس: تجديد الرسالة والأحلام. مجلة الآداب. العدد١٠/٩. صص ١٧-٤.

بدوي، عبدالرحمن. (١٩٨٠م). دراسات في الفلسفة الوجودية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

________. (١٩٨٤م). موسوعة الفلسفة. ج٢.ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدرسات والنشر.

الخطيب، حسام. (١٩٩١م). سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية. ط٥. دمشق: مطابع الإدارة السياسية.

الديدي، عبدالفتاح. (١٩٨٥م). الإتجاهات المعاصرة في الفلسفة. ط٢. القاهرة: هيئة المصرية العامة للكتاب.

زراقط، عبد المجيد. (١٩٩٩م). في بناء الرواية اللبنانية. ج١. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.

سارتر، جان بول. (١٩٦٤م). الوجودية مذهب إنساني. ترجمة عبدالمنعم الحفني. ط١. لامک: لانا.

________. (١٩٦٦م). الوجود والعدم. ترجمة عبدالرحمن بدوي. ط١. بيروت: منشورات دار الآداب.

________. (آبان ١٣٤٣ش). «بيانيه سارتر». ترجمة حميد محامدي. مجلة آرش. شماره ٩. صص ٥-٣.

السعافين، إبراهيم. (١٩٨٧م). تطوّر الرواية العربية الحدثية في بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧م. ط١. بيروت: دار المناهل.

الشملي، سهيل. (١٩٩٨م). البطل في ثلاثية سهيل إدريس. المسيرة – الأبعاد. بيروت: دار الآداب.

شيّا، محمد شفيق. (١٩٨٦م). في الأدب الفلسفي. ط٢. بيروت: مؤسسة نوفل.

صليبا، جميل. (١٩٨٢م). المعجم الفلسفي. ج٢. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

طرابيشى، جورج. (١٩٩٧م). شرق وغرب: رجولة وأنوثة. ط٤. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

العشـــماوى، محمدســعيد. (لاتا). تاريخ الوجودية فى الفكر البشـــرى. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

عيد، رجاء. (١٩٨٨م). فلســفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق. الاســكندرية: منشــأة المعارف.

عصمت، رياض. (٢٠١٠م). حداثة وأصالة. ط١. دمشق: دار الفكر.

الكومى، محمد شــبل. (٢٠١٠م). الوجودية والحرية بين الفلسفة والأدب. ط١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فــال، چان. (ذى الحجة ١٣٧٨ق). «من تاريخ الوجودية». ترجمة فؤاد كامل. مجلة المجلة. العدد ٣١. صص ٦٧-٥٦.

فجر رســلان، يوســف. (آذار ١٩٩٥م). «الوجودية فى التنظير والســلوك». مجلة المعرفة. العدد ٣٧٨. صص ٤٥-١١.

فرحات، عبدالحميد فرحات. (نوفمبر ١٩٦٧م). «التفســير الوجــودى للنضال». مجلة الفكر المعاصر. العدد ٣٣. صص ١٧-١٠.

لالانــد، أندرية. (٢٠٠١م). موســوعة لالاند الفلســفية. ترجمة خليل أحمد خليــل. ج١. ط٢. بيروت: منشورات عويدات.

ماكورى، جان. (١٩٨٢م). الوجودّية. ترجمه إمام عبد الفتاح إمام. عمان: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

المنصورى، على جابر. (٢٠٠٠م).النقد الأدبى الحديث.ط١. عمان: دار عمار.

نظمى ســالم، محمد عزيز. (١٩٩٦م). الإسلام فى مواجهة المذاهب الغربية. الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة.

هنرى سيمون، بيير. (أبريل ١٩٥٤م). «أبطال الرواية وحريتهم». مجلة الآداب. السنة الثانية. العدد٤. صص ٨-٨، ٧٨-٧٨.

اليسوعى، روبرت ب.كامبل. (١٩٩٦م). أعلام الادب العربى المعاصر. ج١. ط١. بيروت: مركزالدراسات للعالم العربى المعاصر. جامعه القدّيس يوسف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ٦١ ـ ٤١

دراسة صَدى المقاومة في شعرعدنان الصائغ

حامد صدقی*
سيدعدنان اشكوری (الكاتب المسؤول)**
صغری فلاحتی***
صبری جليليان****

الملخص

يعدّ أدب المقاومة مظهراً للضمير اليقظ المتصدّى لتعسّف الأعداء والمطالب بإعادة الحقوق الإنسانية المغتصبة، وردَّ فعلٍ جماعی أمام هيمنة الظالمين، سواء كانوا من داخل البلاد أو خارجها. لقد شهد العراق فی العقود الأخيرة سنوات سوداء استفحلت فيها سياسة الرعب، والكبت، والتنكيل، ورزح تحت وطأة حروب طاحنة أذكي نيرانها النظام البعثی البائد، هذا بالإضافة إلى الهجوم الأميركی الغاشم والعقوبات العالمية المفروضة التی لم تثقل إلّاكاهل الشعب العراقی البائس، ممّا مهّد لظهورأدب المقاومة وبروز شعراء مناضلين عراقيين فی العراق والمنفي. ومن هؤلاء، الشاعر المعاصر عدنان الصائغ (ولد ١٩٥٥م). حيث تتكوّن مادّته الشعرية من: صرخات الاعتراض تجاه الظلم البعثی والاحتلال الأميركی وغطرسة قوي الاستكبار العالمی، ونداءات التضامن مع الحركات الشعبية، والدفاع عن الشعب الفلسطينی المظلوم. وهذا المقال هو عبارة عن محاولة لاستجلاء مظاهر المقاومة فی شعر الصائغ ضمن أساليبه البيانية وذلک فی إطار وصفی - تحليلی. حيث نراه يوظّف شتی الأساليب من أجل البوح بما تجود به قريحته الشعرية، ومن تلک الأساليب: استدعاء الحوادث الدينية والتاريخية، واستخدام قناع بعض الشخصيات التاريخية، والقصائد القصصية، وعنصر الحوار، والفكاهة، والسخرية، والرموز الطبيعية.

الكلمات الدليلية: الأدب العراقی الحديث، شعر المقاومة، عدنان الصائغ.

*. أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران
**. الأستاذ المساعد لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران
eshkevari@khu.ac.ir
***. الأستاذة المساعدة لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران
****. طالبة مرحلة الدكتوراة لفرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران
aa.sabri84@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٠/١٨ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٠ش

المقدمة

إنَّ اللغــة مرآة حال الأمة وســجلّ مفاخرها والشــاهد على مجدهــا فى المجالاتِ الاجتماعية والأدبية والسياسية والإدارية، تعزُّ بعزّةِ أمتها، وتذلُّ بذلتها. (أحمدعثمان، ٢٠١١م: ٩) ولــلأدب والمجتمــع صلات متقابلة حيث يؤثّر أحدهمــا فى الآخر. وأدب المقاومــة شــاهد علي هذه الحقيقة. وأدب المقاومة هى «الشــحنة الّــتى تنقذُ الوجدان المتعب من الاستســلام أمام (الأمر الواقع) أو الوحش البحرى الّذى قد يتجسّــد حينا فى غــازٍ أجنبى، وحينا أخر فى ســلطة طاغية وحيناً ثالثاَ فى قهــر اجتماعى... إلى غير ذلــک مــن صور الضغوط الّتى تلاحقُ الانســان أينما كان و فى أى زمانٍ.» (شــكرى، ١٩٧٠م: ٦) لقد عاش الشــعبُ العراقى فى عهد ســطلة البعث حقبــة من الزمن ملؤها القتل، والقمع، والحروب المتواصلة، والاحتلال، والمقاطعة، والفقر المدقع فى فترةِ ســلطةِ حــزبِ البعثِ. هذه الظروفِ مهّدت الأرضيةَ المناســبةَ لظهورِ أدبِ المقاومةِ والشــعراء المناضلــين كـ"عدنان الصائغ". وُلِدَ عدنان الصائغ فى مدينــةِ الكوفةِ عام ١٩٥٥م. وقد زجّت به السلطات جندياً فى الحرب العراقية المفروضة علي جمهورية ايران الإسلامية. شــارک فى العديد من النشاطاتِ السياسيةِ ضدّ السلطةِ البعثيةِ وأطلقت عليه السلطات البعثيةُ تهمةَ "الــردة". (حمدى، ٢٠١٠م: ٤٥٩-٤٦١) غادرَ الوطن صيف ١٩٩٣م نتيجةً للمضايقــات الفكريةِ والسياســيةِ الّتى تعرض لها. وتنقّل فى بلــدان عديدة، منها عمان وبيروت، حتى وصولهِ إلى الســويد فى خريف ١٩٩٦م، وإقامته فيها لســنواتٍ عديدةٍ، ثمَّ اســتقرّ بعدها فى لندن منــذُ منتصفِ ٢٠٠٤م. صدرت له مجموعات شــعرية عديدة، منهــا: "انتظرينى تحت نصبِ الحريةِ"، "أغنيات على جســر الكوفة"، "العصافير لا تحبّ الرصــاص"، "سماءٌ فى خوذة"، "غيمةُ الصمــغ"، "تحتَ سماء غريبة"، "خرجتُ من الحرب سهواً" (مختارات شعرية)، "تكوينات"، "نشيد أوروک"، "صراخٌ بحجمِ الوطن" (مختارات شــعرية)، "تأبّط منفى"، و... حصل عدنان الصائغ على جوائز عالمية مختلفة. (مؤسســة عبدالعزيز ســعود البابطين، مج٣، ١٩٩٥م: ٤٧٤ والزربى، ٢٠٠٨م: ١-١٠) ومجموعاته الشعرية مليئةٌ بمشاعر المقاومة أمام الظلم والاضطهاد الداخلى والخارجىّ.

يهدفُ هذا المقال دراســةَ عناصر المقاومةِ فى أشــعار عدنان الصائغ ضمنَ دراســة

أسلوبهِ الشعرى فى هذا المجال. وقد تمّت دراساتٌ مختلفةٌ فى الأدبِ المقاوم. أما موضوع شـعر الصائغ، فقد نوقش فى جامعة بغداد عام ٢٠٠٦من خلال رسـالة ماجستير حملت عنوان "شعر عدنان الصائغ؛ دراسة أسلوبية" قدمَها الباحث والشاعر عارف الساعدى، وفى موقعِ الشـاعر علي شـبكة الإنترنت ثمة مقالاتٌ عديدةٌ فى موضوعات مختلفة، وفى بعضِها إشاراتٌ عابرةٌ إلى معانى المقاومةِ عندَ الصائغ. يعدُّ مقالُنا هذا تكملةً لكلّ ما فى موقعِ الشـاعر. أمّا فى ايران فإنّ هذه الدراسة تعدّ الأولى من نوعها إذ لم يسبق لباحث أن تطرّق لشعره المقاوم وأساليبه الشعرية.

ويهدف المقال الإجابة عن هذه الأسئلة:

١. ما هى أهمُّ عناصرِ المقاومةِ الّتى انعكست فى شعر عدنان الصائغ؟
٢. ما هوَ أسلوبُهُ الشعرى فى تبيين عناصرِ المقاومةِ؟

منهج البحث وصفى- تحليلى. وقد استخرجنا عناصرَ المقاومةِ من دواوينهِ الشعرية مباشرةً وحلّلناها ضمنَ دراسةِ بعض أساليبهِ الشعرية.

عناصرُ المقاومة فى شعرِ عدنان الصائغ:

ليسـت المقاومةُ، هى الصمودَ أمامَ الاحتلالِ الأجنبى فقط، بل يندرج الصمودُ أمامَ الحكمِ الاسـتبدادى فى البلد مقاومةً أيضاً. ففضح السياسة المكيافيلية الخادعة وإماطة اللثام عن الوعود الزائفة وتنبيهُ الشـعبِ وتوعيتـه بواقعه المرير تعدّ نوعاً من المقاومة. والأدبُ الّذى يسـُير فى هذا الطريق لا يليق به إلاّ أن يسـّمي بأدب المقاومةِ. وقد شمّر عدنان الصائغ عن سـاعد الجدّ فى تعرية حزب البعث وعارضَ بشـدّة سياسة الغطرسة والاسـتبداد، بحيـث أدرجته جريدة "بابـل" العراقية فى عددها الصـادر فى ١٣ اكتوبر ١٩٩٦م ضمن قائمة من "المرتدّين" شملت عدداً من المثقّفين والأدباء العراقيّين فى المنفي. والمعروف عن هذه الجريدة أنّ "عدى صدام حسين" هو الذى كان يشرف عليها مباشرة. (حمـدى، ٢٠١٠م: ٤٤٧) إلاّ أنّ ذلـک لم يمنع الصائغ عن مواصلة الدرب بفضح مقاصدِ السلطةِ البعثيةِ المشؤومةِ مِن جانبٍ وبالتنديد بالاحتلالِ الأمريكى مِن جانبٍ آخر.

ومن هنا فإنّا نقسّـــمُ عناصرَ المقاومةِ فی أشعارهِ علي قســمَينِ: الأوّل: المقاومةُ أمامَ الاستبداد الداخلی (البعث) والثانی: المقاومةُ أمامَ الاحتلالِ الأجنبی.

أوّلاً: مقاومةُ الاستبداد الداخلی (سلطة البعث):

سيطرت سلطةُ البعثِ على العراق سنة ١٩٦٨م. حينما تولّی زمامَ الحكمِ "أحمدحسن البكـــر" وتولّی "صدام تكريتی" الأمانَــة العامّة لحزبِ البعث العراقـــی. قد تربّعت هذه السلطة علي العرش بعد أن أزاحت جميع معارضيها ونكّلت بكثير منهم، وقد وظّفت ريع الموارد النفطية لخدمة أهدافها التوسّعية وتجهيز الجيش وتعزيز قدراته الحربية. (كاگلن، ١٣٨٣ش: ٢٣٧– ٢٣٨) وكان للقدرة العســكرية الفائقة التی تزوّد بها صدام حسين أثر بـــارز وجلیّ دفعه إلی زجّ العراق فی حربـــين عدوانيّتين ضدّ الدول المجاورة سُمّيتا فيما بعد بحربی الخليج [الفارسی] الأولی والثانية. وقد أدّي تعطّش صدام لكسب القدرة إلی إحلال العراق فی دار بوار زادت من مأساة شعبه وأرجعت تطوّره إلی الوراء لعدّة عقود من الزمن. (رفيعی، ١٣٨٢ش: ١٣١ و ١٣٩)

وقد تمثّلت مواقف عدنان الصائغ تجاه سياسات القمع والإرعاب البعثية فی الأمور التالية:

معارضة سياسةِ الكبت والقمع والإرعاب التی انتهجتها السطلة البعثية:

لقد انتهج صدام حسين فی الحقبة التی فرض سلطته علي الشعب العراقی سياسة رقابة صارمة وعنيفة، بحيث عبّر أحد الساســة العراقيّين فی الثمانينات من القرن المنصرم، إنّ صدام بات يُحكم قبضته علي العراق من خلال نظام تجسّســـی متطوّر، يقوم خلاله ثلاثة ملايين مخبر بمراقبة أحد عشر مليون نسمة من الشعب العراقی. (رفيعی، ١٣٨٢ش: ٧٥– ٩١) وقد تعدّدت أجهزة الرقابة والتجسّـــس فی العراق تحت مســمّيات عديدة من أمن، ومخابرات، واســتخبارات، ومنظمات حزبية، وجيش شــعبی، وطلائع، وفتوّة واتحادات الطلبة والعمّال وسائر الشرائح، وفدائيّی صدام، وما إلی ذلک من أجهزة كانت تتباري فيما بينها للإيقاع بأكبر عدد من المشــتبه بهم، والفتک بأبناء الشــعب، وإرعابهم. وجلّ

اعتراضات عدنان الصائغ توكّد علي سياسات الإرهاب والتهديد والمطاردة التى عجّت بالعراق. ديوانُهُ، "نشيد أوروک" تفوح منه مشاعر الخوف والرعب حيث ينقل حكاياتِ شخصٍ اسمُهُ "عبود". وقد جعل عدنان من "عبود" هذا رمزاً للذين اعتُقلوا وزُجّ بهم فى السجون وعُذِّبوا بأبشعِ صورٍ للاستجواب:

فوقَ طاولةٍ للمحقّق، ممسوحةٍ / و هوَ يسألُنى عنک.... وكانَ لعابُ السبابِ
يسيلُ / على شفتيَهِ / فيمسَحُ فى كمّهِ المتآكل شاربَهُ الكثّ، متّسخاً مثلَ الخنازيرِ
أينَ أخفيتَ عبود؟
فى الريحِ ...
أيها الكلبُ، هل تتجرّأُ تسخرُ منّا؟ (الصائغ، ١٩٩٦م: ٧٠- ٧١)

هناک يجرى حـــوارٌ بينَ مفتّشٍ ومخاطبٍ مجهولٍ حولَ "عبـــود"، يقصدُ المفتّشُ الّذى يصفُهُ الشـــاعر بالخنزير، الاطّلاعَ على أحوالِ "عبود"، يغضبُ ويســـبّ المخاطبَ بأقذع الشـــتائم ويعذّبـــه حينما يُجيبُه بجـــوابٍ غير مرتبط. ثمّة مقطوعات شـــعرية كثيرة تجدها فى ديوانِ "نشـــيد أوروک" حولَ هذه الشـــخصيةِ. وكأنّ الشـــاعر لا همّ له إلّا أن يوضّح الظروفَ السياسيةَ التى سادت العراق آنذاک وخاصةً الظروف التى صودرت فيها حرّية الرأى، كلّ ذلک يجرى عبرَ الحوارات الّتى تدور بين هذه الشـــخصية ومستجوبيه. ينظمُ الشـــاعرُ كلَّ هذه الأشعار بأسلوبٍ مسرحيٍّ ليجسّمَ شدّةَ الإرعابِ والوحشةِ للسامعينَ، ومن الأمثلةِ الأخرى فى هذا المجال:

وعبودُ أينَ؟
-..........

....

عبودُ فى السجن يركلُهُ الحارسُ الفظّ
كان المفوّضُ ينقلُ عينيهِ
بينّ الأضابيرِ والزرّ
أكنتَ تخطُّ الشعارات ضدَّ الوطن
الحكومة ليست وطن

خائن (الصائغ، ٢٠٠٦م: ٤٨٨-٤٨٩)

لغــةُ الحــوار تبتعدُ بالقصيدةِ عن الغنائيــةِ، عن جوّ المباشــرة والتقرير والامعان فى الذاتية بها من النزعة الدرامية، والتفكيرالواقعى ولغة الحوارقريبةٌ من أسلوبِ التجسيم، والصور المحسوســةِ، وتبتعدُ بالشعر عن لغةِ التجريد والشاعر المعاصر استغل التخاطبَ فى شــكلِ الحوار فى جزء من القصيدةِ وبالقدر الذى يســتطيعُ فيه أن يجســدَ الصراعَ، ويضفى الحيويــةِ، والتفاعل، والحركة على قصيدته (الكبيســى، ١٩٨٢م: ١١٤-١١٥) يصوّرُ الشاعر فى هذا الحوار أوضاعَ "عبود" السيّئةَ، يشرحُ كيفَ يركلُهُ الحارسُ ويتّهمُهُ المفتّشُ بالخيانة دونَ دليلٍ وســندٍ ويعربُ الشــاعرعن لســانِ عبود عن هذه الحقيقة أنّ الحكومةَ ليســت الوطــن وإن خالَفَ عبودُ الحكومةَ فإنّه لم يخُــن الوطن. الافتراء على المعارضين طريقةُ البعثيين الّتى يصوّرها عدنان الصائغ فى حوارٍ دقيقٍ وبأسلوبٍ قصصيٍ ومسرحيٍ ليحرّض المخاطبينَ على متابعة القصة ويجسّد لهم الوضع الراهن فى العراق.

يشــبّهُ عدنان الصائغ قوّاتِ الأمن بالكلبِ كما شــبَّههم بالخنزيــر ليُميطَ اللثامَ عن حقيقةِ الذاتِ لهذه الشخصيات. ويتصوّرُ الشاعر أنّ هذه الكلاب البوليسية ستداهم بيته فى يوم ما وستأتى علي شعره كلّه لتبيده عن بكرة أبيه حتى ولو من وراءِ ذهنِهِ وستقتله بكلّ برودة أعصاب:

.... فأنــا أعرفُ بالتأكيد / إنّهم ســيقرعونَ البابَ ذات يومٍ / وســتمتدُ أصابعهم المدربةُ كالكلابِ البوليســية إلى / جواريرِ قلبى / لينتزعوا أوراقى / و........ / حياتى / ثمّ يرحلونَ بهدوءٍ (الصائغ، ٢٠٠٤: ١١)

لقد أنشد عدنان هذه المقطوعة بعدما قُتل صديقه الشاعر "على الرماحى"، وقد كانت تربطه به صداقة حميمة وعلاقات ودّية، فترک مقتله فى عدنان مجموعة من التســاؤلات البدهية عن أســبابه فلم يهتد إلى أجوبة مقنعة وهدّته الفجيعة والشــعور المحبط بأجواء الرعب والكبت التى فُرضت علي بلده. والملفت فى شــعرعدنان أنّه يصف حذاقة كلاب الأمن والمخابرات فى اســتخراج كلّ دفين فى مخبأ أسرار الذات، ومن ذلک شعره الذى

لم يبـح به لأحد بعد، وبذلک يصوّر لک وخامة الأمر ومدي توجّسـه من أجهزة الأمن والمخابرات الصدامية.

وفی موقف آخر يوظّفُ الشاعر فی تصاويره شخصيةً تاريخيةً کـ"هولاکو" قناعاً لصدام حسـين وشـدّةِ ظلمِهِ واسـتبدادهِ. فقد هجمَ المغول علی بغداد سنة ٦١٧ واحتلَّ هلاکو بغدادَ وبدأ مسلسلٌ جديد من العذابِ والمشقّةِ للشعبِ العراقی (الغريری، ٢٠٠٤م: ١٤) وکان لشـدّة الدمار الذی تعرّضت له بغداد آنذاک أثرٌ بالغٌ لتُوظَّفَ شـخصيةُ هولاکو فی الشـعر العربی قناعاً للتوحشِ والدمارِ. فنري عدنان مثلا يستدعيها من طيّات التاريخ ليرسمَ شدّة القمع فی حکومةِ صدام حسين. يصوّرُ الشاعر کابوساً، يری نفسَهُ والحرّاسُ يجرّونه إلی عرشِ هولاکو ويريدُ الجلّادُ أن يسـلخَ رأسَهَ لأنّهُ لم يمدح الحاکمَ القاسی، ثمَّ يهوی الجلّادُ بسيفه العريض علی عنقِ الشاعر، وفی النهايةِ يستيقظُ الشاعر من کابوسِهِ مبلّلاً بالعرقِ:

قادنی الحراسُ إلی هلاکو /کان متربعا علی عرشـِه الضخم / وبينَ يديهِ حشـْد من الوزراءِ والشـعراءِ والجواری / سألنی لماذا لم تمدحنی / ارتجفتُ مرتبکا هلعا: يا سيدی أنا شـاعرُ قصيدةِ نثر / ابتسـمَ واثقاً مهيباً: / لايهمک ذلک.. / ثمّ أشارَ لسيّافهِ الأسود ضاحکاً / علِّمهُ إذاً کيفَ يکتبُ شـعراً عمودياً / وهوی بسـيفهِ الضخم / علی عنقی / فتدحرجَ رأسـی، / واصطدمَ بالنافذةِ الّتی انفتحت من هول الصدمةِ فاسـتيقظتُ هلعاً يابـسَ الحلقِ، / لأری عنقی مبللاً بالعرقِ، وکتابَ الطـبری مازالَ جاثماً علی صدری (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٨١)

نظمَ الشـاعر هذه الأشـعارَ بأسـلوبٍ قصصيٍّ وفيهـا عناصرُ القصةِ کـ"الشـروع" و"العقدة" (أنا شـاعرُ قصيدةِ النثر) و"ذروةُ الأزمة" (وهوی بسـيفهِ الضخمِ علی عنقی) و"الحلّ" (فاسـتيقظتُ هلعاً) ليصوّرَ حقيقةَ حريةِ الرأی فی العراق. يتوقّع صدام حسـين مـن المفکرين والأدبـاء أن يخضعوا لهُ ويصفّقـوا لجرائمهِ. لکنّ عدنان الصائغ شـاعرٌ ثاقـبُ الرأی، يسـلط الأضواء علي الحقائق فی أشـعارهِ؛ لهذا مـاکانَ مرغوباً به عندَ النظامِ الحکومی وکانَ مطارداً مِن قِبَلِ السلطةِ البعثيةِ وأدرک الخطرَبتمامِ وجودِهِ. الجوُّ الّذی يصفُهُ الشـاعر، سـيطرَ علی الحياةِ اليوميةِ فی العراقِ ويدرکه الناس تماماً؛ لذلک

رسمه عدنان في أسـلوبٍ قصصيٍ واسـتخدم الأفعال الماضية أكثر من المضارعة، بما أنّ الشاعريستذكر مشاهد الرعب والوحشة التي كانت تحيط به من قبلُ في الوطن، وبما أنّه لايريدُ أن يتكرّر ويستمر الكابوس، فإنّه يتعمّد وصفه بأفعال ماضيةٍ وكأنّها قصّة مريرة مضت ولن تعود.

ب-التنديد بالفقر والاختلافِ الطَبَقي وإساءة استعمال النفطِ:

إنّ الفقـر والفاقـة في أيّ بلدٍ، دليـلٌ على عدمِ كفـاءةِ زعمائِهِ في تدبـيرِ الظروفِ الاقتصاديةِ المثلي لِشـعبِهِ. والعراق مع كلِّ ما فيه من ذخائر النفطِ، كانَ يكثرُ فيه الفقرُ والمسـكنةُ، لأنَّ السلطةَ الحاكمةَكانت تصرفُ الأموالَ الناتجةَ من بيعِ ثروةِ النفطِ لشراءِ المعدّاتِ العسكريةِ أو لضمانِ الرخاءِ والراحةِ لعددٍ معدودٍ من كوادر السلطاتِ العليا أو ممّن ينتمي إليهم. يعتمد عدنان الصائغ لتصوير المفارقات في العراق إلى أسلوب التقابل بينَ التناقضات ليوقدَ التوهج الشعورى والعاطفى في الكلمات:

إلـى مَ يظلُّ بكلِّ العصورِ / يجوعُ العـراق / وتلك روابيه تطفو على النفطِ / إلى مَ يجفُّ الفرات

/ وفي كلِّ بنك جداولُهُ تترقرقُ / في كلِّ صك نرى دمعة ثاكلة / آهِ.. أحلامنا الذابلة[١] (الصائغ، ١٩٩٦م: ١٢٩)

فقد قابل الشـاعر بـينَ المتناقضات، حينما وضع صوراً متفارقـة كـ"جوع العراق" و"روابية تطفو على النفط"، و"جفاف الفرات" و"ترقرق الجداول في البنوك"، و"الصك" و"دمعـة ثاكلة" جمع بين الصورتَينَ ليوازنَ بينهما وبينَ الواقع الّذى يشـاهدُ في العراق. والاستفهاماتُ المكرّرةُ تُعَدُّ اعتراضاً جليّاً على الظروفِ الحاكمةِ.

وفي قصائدَ أخرى ينتقدُ الشـاعر كيفيةَ تقسيمِ الثروةِ في العراقِ ويوظّفُ التقابلَ بينَ التناقضاتِ إلى جانبِ اهتمامه بجرسِ الكلمات وإيقاعها:

سـهواً تجيءُ الملوك / وسهواً نجيءُ / فمَن قسَّـم الأرضَ ما بيننا: / فلهُم قمحُها / ولنا قحطُها / ولهُم نفطُها ولنا لَغطُها[٢] (الصائغ، ١٩٩٦م: ١٣٠-١٣١)

١. إشاره إلى أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.
٢. اللّغَط : الصوت والجلبة.

كرّر الشـــاعر كلمة "سهواً" مرّتين ليبينَ أنّ الملوک والناس في الولادةِ سواسيةٌ ولكن التفاوت يظهر بعد ذلک، وبعد تقسيم الأرض وتقسيم الصور المضادّة من الفقر والثروة. إنّ استخدامَ كلمات متجانسة كـ"قمح"، "قحط"، "نفط"، و"لغط" تأكيدٌ للتشابه إلى جانبِ التفاوت. الجمال الإيقاعي في هذه البنود، زاد هذا التجانسَ ليؤثّرَ في المتلقي.

فضح سياسةِ القوّةِ والاحتيال والتوسّع:

إنّ فضـــح حقيقـــةِ الدعاياتِ الدبلوماســـيةِ وتنويرالرأی العامِ يعـــدّ نوعاً من أنواع المقاومةِ والمقابلةِ، وللشـــعراء دورٌ أساسيٌّ في هذا الأمر. وعدنان الصائغ شاعرٌ مناضلٌ لم يألُ أيَّ جهدٍ في هذا المجال. حيث يســـتخدمُ الأســـاليبَ المختلفةَ كالجدّةِ، والتمسخر، والقصة، والمثل، والنقد المباشر وغيرَ المباشرِ لتبصيرِ النّاس.

قصيدةُ "تباعُد" في ديوان "تكوينات" مثالٌ من هذا النوع:

كلما نصبوا حاكماً / نصبوا ألف مشنقة / وانقسمنا على الموتِ / بينَ الحروبِ / وبينَ السجونِ (الصائغ، ٢٠٠٤م: ١٤٧)

في هذه المقطوعة إشـــارةٌ إلى بيتِ شـــعرٍ صيني قديمٍ يقول: «إنَّ نصبَ جنرالٍ واحدٍ يعني عشـــرة آلاف جثة» (الزريبي، ٢٠٠٨م: ١٩) في بعـــض الأحيان ينتقدُ الصائغ ظلمَ الحكام بأسلوبِ مزاحٍ مريرٍ:

تأتي الفصولُ وتذبلُّ / تأتي الجيوشُ وترحلُ / تأتي الملوک وتبقى.. / يشيّدُ أحدهم قلعةً من جماجمنا ليهدمها آخرررررررر (نفس المصدر: ٥٣٣)

يعربُ عدنان عن تشـــاؤمه في هذه الأشعارلأنّ كلّ من يأتي يرحلُ إلّا الملوک. إنّهم يحافظونَ على نفوســـهم بالقلاعِ المستحكمةِ الّتي تُشيَّدُ بجماجمِ النّاس. كرّر الشاعر فعل "تأتي" وحرفَ "الراء" ليُلهِمَ المخاطبَ إيقاعاً بصوتِ هدمِ القلعةِ الّتي شيّدها ملكوخرّبها ملک آخر، أو يُشـــيرَ إلى تكرار الإرهابِ وظهورِ ملوک غاشمين في التاريخ وحكاياتِ ظلمهم.

وفي مواطـــن أخري يوظّفُ عدنان أســـلوبَ المناجاةِ الحلّاجيةِ للشـــكوى من الظلمِ

والطغيان. فيخاطبُ اللهَ مباشرةً كالحلّاج ويبثُّ شكواه من الآلام لينتقدَ الظروفَ السائدةَ بشكل غير مباشر:

وأكتبُ للربّ عشرَ رسائل / من ورقِ الدمعِ / أبعثُها بالبريدِ المسجّل / لكنّه لايردّ على عبدِهِ / فلِمن أيّها الربُّ / نبعثُ آلامَنا الكامدة... / أكنت تقولُ عبادك في تعب / فإلى مَ الأعنّةُ مشدودةٌ منذ ألفٍ بأعناقنا (نفسُ المصدر: ٢٧٢)

وقد تناصّ شعره مع الآية الكريمة: ﴿لقد خلقنا الإنسانَ في كبد﴾ ليعترضَ على المكابداتِ الحالية. يتكلمُ مع الله ويرفعُ الشكوى. لكنّ حقيقة الأمر هي أنّ الشاعر انزعجَ من ظروفِ المجتمع ولبس قناعَ الحلّاج للوصول إلى هدفِهِ وجعل يصرخُ صراخَ الصمودِ أمامَ الظلمِ والاستبداد.

وتحتلّ إدانة سياسةِ التوسّع والحروبِ المتوالية، حيّزاً واسعاً من طرقِ مقاومة نظام صدام حسين في اشعار الصائغ. يشرحُ د.ابراهيم اسماعيل موقفَ عدنان الصائغ من الحربِ هكذا: «عايشَ الصائغ الحربَ في خنادقها وسواترها المتقدمة وتلمَّسَ بحرفيةِ التعبير بشاعاتها، فأصبحت همّه اليومي وصارت له فيها رؤية سياسية- اجتماعية حققت فردانيته! لم تمتدح قصائد الصائغ الحربَ كما كانَ مطلوباً رسمياً، و لم تمجد بطولة أحد، و لم تصف معركةً، ولم تتحدّث عن يومٍ من الأيام الّتي جعلها النظام مقدسة بسبب أحداث الحربِ، و لم ترد فيها كلمة النصر أو روحه، و لم تحرض على القتالِ بل على العكس فقد عكست القصائد الوجه الحقيقي والبشع للحربِ وأشارت بجلاء لنتائجها المدمرة وخاصةً ما تركته في تهشيمِ النفسِ العراقية، وطالبَ بإيقافها، وراح يتساءلُ عن جدواها ولماذا وقعت أصلاً...» (اسماعيل، ٢٠٠٢م: ٥)

ولهذا يفضحُ الشاعر كنهَ مقاصدِ الدكتاتور، صدام حسين، من إضرام نارِ الحربِ:

قالَ الدكتاتورُ الحامضُ / كلُّ جماجم شعبي لاتكفي / كي أصنعَ عرشاً أبدياً لطموحي /ومضى بعساكرِهِ يفتحُ آفاقاً أخرى (الصائغ، ١٩٩٦م: ٢٠٠)

يسعى الدكتاتور إلى تحقيقِ آمالهِ فقط، ولا يعير أهميةً لنفوسِ الشعبِ: فيدرك الشاعر كنهَ الدعاياتِ السياسية وإساءة استعمالِ الأحاسيس القوميةِ والوطنيةِ. وإذا به يندّدُ

بالشعاراتِ الوطنية التی لا تعدو كونها وسيلةً للتوسعِ الأكثر:

آه، يا وطنی / أكلّ بلادٍ تسوقُ أبناءَها للحروبِ العقيمةِ / تُدعی: وطن (الصائغ، ٢٠٠٦م: ٦٩٢)

يشيرُ الصائغ إلی ويلاتِ الحروب ليندّدَ بالحربَ ونتائجها؛ فيلجأ إلی لسانِ طفلٍ يخاطب أمهُ ويسألُها عن زمانِ رجعةِ أبيهِ من الحربِ كی يطرحَ المشكلةَ الّتی واجهها أطفالُ الحروبِ وهو خبرُ موتِ آبائهم:

متی يأتی بابا؟ لاأدری، كلٌّ يحملُ موتَ الآخر فی كفَّيهِ... (الصائغ، ١٩٩٦م: ٢٧١)

والأراملُ الّتی بقينَ بعدَ الحربِ، هی من المشاكلِ الأخری للحربِ:

وماذا ستنشرُ أرملةٌ فی نهارِالسلامِ سوی حبلِ أحلامها (نفس المصدر: ٣٨٨)

وكما لاحظنا فإنّ الصائغ عاشَ مؤرخاً للحربِ ولوقائعها السرية عكسَ شعراء المديح الّذينَ زوّروا هذا التاريخ. فاستخدمَ الأساليبَ المختلفةَكالفكاهة والجملِ الاستفهامية وقناعِ الحلّاج.

د- التشجيعُ علی الثورة وحمايةُ الانتفاضات الشعبية:

يحرّضُ عدنان الصائغ الشعبَ العراقی علی التحرک ويستدعی الرموزَ الدينيةَ كقيام عاشوراء والرموزَ التاريخيةَ كحادثةِ صفين والرموزَ الطبيعيةَ كالريحِ والنخل للدعوةِ إلی القيام. يشـــيرُ عدنان إلی بيان حال الإمام الحسين (ع) قبلَ شهادتهِ فی العاشرمن المحرم فی كربلاء: إذا كان عصری لايستقيمُ

بغيرِ دمی، يا ســيوفُ خذينی / خذينی فقد أتعبتنی الحياةُ / بظلّ الطغاةِ...(الصائغ، ١٩٩٦م: ٥٢٣)

كأنَّ الشــاعر يوقظُ بهذا الاستدعاء انتباهَ الشعبِ العراقی المعاصر لأصحاب الأمامِ الحســين (ع) ويدعو إلی الثورة. إضافةً إلی قيام الإمام الحســين (ع)، يشيرُ عدنان إلی

كفاح عيسى المسيح لتشجيع الشعب العراقى على القيام:

كلّ شلوٍ من الحسين فراتُ / كلّ قطرةِ دمٍ.. تصيحُ / -على خشبِ الصلبِ- / موتى حياة (نفس المصدر: ۱۲۷)

فى رأى الشاعر، أنّ الإمام الحسين عليه السلام وإن استشهدَ إلاّ أنّ قطرات دمه تتوزّعُ فى الفرات وتعمُّ الثورة كلَّ العالمِ كما أنّ كلَّ قطرةٍ من دمِ المسيح(ع) تصيح: إنَّ موتى حياةٌ.

ويلجأُ عدنان إلى حادثة صفين التاريخية ليدعو المحايدين من الناس إلى الكفّ عن العناد والسيرِ إلى صوتِ الجهاد:

أصرخُ يا أيّها الواقفون / _على الحدّ- / فى حربِ صفين

...... / فانزلوا عن مطايا العناد / وسيروا حفاةً بهذى الوهاد / لصوتِ الجهادِ (نفس المصدر: ۸۸)

وفى دعوتِهِ إلى الصمود يعتمدُ الرموز الطبيعية. «النخل» للصائغ رمزٌ للمقاومة العراقيةِ أمام مشاقّ الدهر:

تبقى النخلةُ.. / عطشى / وتموتُ.. / ولا تحنى قامتها.. للريح (الصائغ، ۲۰۰٤م: ٦٦۱)

و"الريح" رمزٌ للصعوبات السياسيةِ طوالَ التاريخ وكأنّ الشاعر يريدُ من الشعبِ العراقى أن يصمد كالنخيل أمام العراقيل وضيمِ الاستبداد.

لطالما دعم عدنان الانتفاضاتِ الشعبيةَ فى شعره خاصةً الانتفاضة الشعبانية عام ۱۹۹۱م[۱]. والتى شارك فيها ونجا من أتون مجازرها بمعجزة، إذ لم يسكت أبداً، بل صوّرَ جرائمَ البعثيين من إيذاء وسجنٍ وقتل وإرهاب فى أشعارِهِ، وندّدَ بعاملى المجازر فى الإنتفاضةِ ورثى شهداءها. مرثيةُ الشهداء أومرثيةُ المقاومة –على حدّ قولِ موسى بيدج –من عناصر المقاومة فى شعر الشعراء المناضلين (بيدج، ۱۳۸۹ش: ۱۸) يرثى الصائغ

۱. لقد جاءت الإنتفاضة الشعبية فى العراق، ردّاً على الهزيمةِ الساحقةِ التى منى بها نظام بغداد فى الأزمةِ الخليجية الثانية والتى تسبب بها عدوانه العسكرى ضد الكويت كما أنها جاءت ردّاً على النهج الديكتاتورى لنظام بغداد... استطاع النظام قمعها بقنابل النابالم وإشارات الدول الخائفة من الانتفاضة. (الماجد، ۱۹۹۱: ۱۷-۱۹)

شـهداء الانتفاضةِ ليصرّح بمقاصدهم المقدّسةِ الّتى استشهدوا من أجلها، ويصيح بلسانِ شهداءِ الإنتفاضةِ على القتلةِ الّذين يحكمونَ على الأرضِ أحراراً وإن أرادوا أن يكتموا صراخَ الشهداءِ فى ضجيجِ الزمان:

كـم صخرة / تحتاجُ الأرضُ / لتكتم صراخَ شـهدائها / حينَ يمرُّعلى أديمها القتلة (صائغ، ٢٠٠٤م: ١٣٩)

"كم" تتراوحُ بينَ التعجبية والإسـتفهامية ليسـتيقنَ المخاطب أنّ الشهداء لن يموتوا أبداً.

قذف طاغية العراق جميع مقدسـات الناس من مساجد ومزارات بالرصاص، ومنها مرقـد الصحابى الجليل ميثم النمار، فلم يسـكت عدنان ورفـع عقيرته يجاهر بمثل هذه الجرائم:

أحصـىَ الرصاصَ الّذى نثـروُه علي قبر ميثم.../فى الطعناتِ الّتى قوّسـت جسـرَ أضلاعنا (الصائغ، ١٩٩٦م: ٨٣)

لقد قدّمت كربلاء قرابة عشـرين ألف شهيد. لهذا يستدعى الشاعر حادثة كربلاء فى زمانِ الإمام الحسين (ع) ليخفّفَ من وطأة حادثة كربلاء سنة ١٩٩١م:

أمرُّ علي سـاحةِ الطفِ، /أنظُرُ تلك الشفاهَ الّتى عفّرتها الحوافرُ (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٨٥)

يوظّـفُ عدنان قناعَ "يزيدَ" لصدام حسـين ليبوح بأنَّ الجرائـم التى ارتكبها صدام حسين ماكانَت أخفَّ مما ارتكبه يزيد:

مازال سيفُ يزيد / يمدُّ بساطَ الخلافةِ، / حتى انتهاء الزمان / ومازالَ رأسُ الحسين يكرِّر مأساتَهُ (نفس المصدر: ٨٦)

ينبّهُ عدنان الناسَ لكى لا ينسـوا شهداءَ الإنتفاضةِ الّذينَ استشهدوا أمامَ الدباباتِ ونُسيت أخبارهم فى زحمةِ المدينة:

هؤلاءِ الّذينَ تساقطوا أكداساً / أمامَ دباباتِ الحرس / هؤلاءِ الّذين تآكلت أخبارُهُم / شيئاً، فشيئاً

فى زحمة المدينةِ / إنّهم يتطلعونَ بعيونٍ مشـدوهةٍ / إلى قدرتنا علي نسـيانهم بهذه

السرعة (نفس المصدر: ١٩)

كما لاحظنا استدعى عدنان التراثَ الدينى والتاريخى كثورةِ الإمام الحسين وحرب صفين ليحرّضَ الناسَ علي القيام. فيستخدمُ شخصيةَ "يزيد" قناعاً ليبدى جرائم صدام ويفصح عن ماهيتِهِ فى التجاهر بالدين.كأنَّ الشاعر استخدم الشخصيات التراثية لحملِ البعدِ المنشــود من هذه الشخصيات. يعتمدُ الشــاعر على الجمل الاستفهاميةِ والأمريةِ أكثر مــن الخبريةِ، لأنّه يعرف أهميّةَ الجمل الإنشــائيةِ للتحريض علــى الحركة وإثارةِ التفكير فى الشعب العراقى.

إضافــةً إلــى الأمثلةِ المذكورةِ، نرى الدعــوةَ إلى الثورة ودعــم الانتفاضةِ جليّة فى الصفحاتِ ٢٠، ٩٦، ١٨٢، ١٩٠-١٩٢و ٢٣٠ من ديوان "نشيد أوروك" وقصيدة "أوراق من سيرة تأبط منفى" (صفحة ٩٩) وقصائد "....." (صفحات ٩٢-٩٣) و "تمثال" (صفحة ٩٤) من مجموعته الكاملة.

الثانى- الصمود أمامَ القوى الأجنبية:

الكفاح ضدّ سياسة أمريكا فى العراق (المقاطعة والاحتلال):

يعدّ الغزو الأمريكى للعراق سنة ٢٠٠٣م من الأحداث المريرةِ فى تاريخ العراق المعاصر. إذ احتلّت أمريكا العراقَ بعدَ عقدٍ كاملٍ من فرضِ المقاطعات المختلفة، الاقتصاديةِ منها والسياسيةِ فيما يسمّى حربُ الخليج الفارسى الثالثة. ومن الصعب التكهّن بمدي الخسائر المادية والمعنوية والإنسانية التى خلّفها العدوان الأميركى علي العراق ومازال هذا البلد يعانى من ويلاته ويقدّم المزيد من الضحايا بسببه. وقبل الاحتلال لم يكن موقف أميركا نزيهاً تجاه الشعب العراقى المضطهد، فمن أظهر جرائم الغرب تجاه الشعب العراقى فى تلك الحقبة قتل مليونى عراقى نصفُهُم من الأطفال من جراءِ الحصار؛ حيثُ سلَّطَ على العراقِ فرسانَ القدر الأربعةِ: الجوع والموت والوباء والفقر. (حمدى، ٢٠١٠م: ١٦)

وقد اتّخذَ الشعراءُ مواقف مختلفةً من الاحتلال؛ أما الشعراء المناضلون وخاصةًشعراء المنفي فقد خالفوا الحصار والاحتلال وأزاحوا اللثام عن وجوهِ المحتلّين. وقد كان عدنان

الصائغ نازحاً مبعداً عن الوطن، فقد اطّلع علي مقاصدِهم المشؤومةِ، ونظَمَ قصائدَ فى الدفاع عن الوطن ووصفَ المحتلّين بصور مختلفةٍ ليفضحَ شناعةِ أعمالهم ويعرّفَ أمريكا وحلفاءها المخادعين للشعبِ العراقى. فالصائغ يري أنّ جماعة من برابرة القرن العشرين ومن الظلاميّين قد تذرّعوا بممارسات طاغية العراق العنجهية فهبّوا لنهب العراق ونزح ثرواته، وإلقاء أهله فى دوّامة من الإرهاب والقتل والإبادة. وذلک بعد أن ساقوا عددا من أصحاب العمائم الزائفة من كلّ أنحاء العالم وجمعوهم فى العراق ليبيحوا دماء شعبه. فوصفهم جميعاً بالغربان:

وطناً تناهبَهُ الطغاةُ، / أو الغزاةُ، / أو الظلاميّون، / أو بعضُ العمائم ...

أو فَقُلْ ما شئتَ: شعباً جائعاً وحقولُهُ عاثَتْ بِها الغِربان (الصائغ، ٢٠١١م: ١٦)

وقد نُهِبَ ١٧٠/٠٠٠ أثر من متحفِ الآثار فى بغداد إبان الاحتلال الأميركى فبقيت هذه من الأحداث الفادحةِ فى ذاكرةِ الشعبِ العراقى. وصفَ عدنان المحتلّينَ بالبرابرةِ المتوحشين الذين سلبوا كلَّ شيء حتى الأحلام:

.... / مَا الّذى / أفعَلُ!؟ / البرابرةُ، الآن جاؤوا / سلبوا البيتَ أشياءَهُ / الروحَ أحلامَها

....../ها أنا أتلفّتُ /لم يبقَ لى غير تَخْتٍ قديمٍ ، بوسْطِ الحديقةِ / وبعضَ سطورٍمسرّدةٍ (الصائغ، ٢٠١١م: ٣٨)

وفى موضع آخر يشبّهُ الشاعر المحتلّينَ بالخنازير تصويراً غيرَ مباشر، الخنازير الّتى حرثت الأرضَ وخرّبت حديقة العراق وعاثت فيه الفساد:

الحديقةُ هم حرثوها بأسنانِهم / وقد تركوا فى العراء معاولَهم / وعلي الصخر أسماءَهم / وبنوا حولى السورَ أعلي / وأعلي / ... (المصدر نفسه)

وقد ضغطت العقوباتُ الاقتصاديةُ على الشعبِ العراقى فى ظلّ الصمت الذى ساد

الأوساط الدولية، صرخَ الشعراءُ محتجّين ضدّ المحتلّين. وقد اعترض الصائغ على القادة والساسةِ وبعض رجال الدينِ الذين باعوا أنفسهم وتاجروا بدينهم من أجل حطام الدنيا يصفهم بالذبابِ الذى حدّقت عيناه علي اللحوم المكشوفةِ:

يمّرُ القادةُ تلو / القادة / والساسة تلو الساسة / وبعض رجال الدين

وهم يتطلعون إلى لحومنا المكشوفة فى الساحاتِ العامةِ للذبابِ والشعاراتِ (المصدر نفسه:٩٢)

"اللحوم المكشوفة" فى الساحاتِ العراقية، هى احتياطيات النفطِ والثروات الوطنية، وهذه المقطوعات الشعرية احتجاجٌ على الّذينَ مهّدوا الأرضيةَ للأجانب الأغراب ليستولوا علي ثروات الشعبِ العراقى. ويقدّم عدنان الصائغ فى قصيدة "حصار" صورةً بديعةً من ردِّ فعلِ الأوساطِ العالميةِ إزاءَ أزماتِ العراق والحصار والعقوبات. فيصفُ الشعبَ العراقى فى الحصار الدولى بالأسماك الّتى سُجنت وراءَ زجاجةِ الوطن، يختنقُ الهواءُ بها، وينظرُ العالمُ بأسره وخاصة القوي العظمي إلى شهقات هذه الأسماك:

نلوبُ بزعانفنا فِي طيات الماء / الهواءُ يختنقُ بِنا / والجالسونَ أمامَ زجاج حوضنا الأنيقِ / ينظرونَ بلذّةٍ لشهقاتنا الملونةَ وهى تخبطُ السديم / بحثاً عن بقايا الهواء / نحنُ الأسماک المحاصرة فِي حوضِ الوطن (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٣٩)

والحقيقةُ أنَّ فرضَ الحصارِ الاقتصادى علي العراق أدّي إلى سغب الشعب العراقى وحرمانه وجوعه، بينما النظام العراقى لم يعانِ قطّ من الحصار. وقد قُتِلَ آلافٌ من الأطفال والنساء نتيجة لهذه العقوبات أمامَ أنظار المنظمات الدولية. نظرَ العالمُ من وراء شاشةِ التلفزيون وتطلّع إلى احتضارِ العراق بلذّةٍ. ويضيف عدنان صورة أخري يصفُ فيها قادة الوطن غير الأكفاء الّذينَ يُدخّنونَ الوطنَ ويرسمونَ فى دخانِهِ عناقيد الكريستال فى صالاتِ قصورهم الخياليةِ، ولكن هذه الخيالات سرعان ما ستتبدّد:

بينما كانَتْ بلادهُ / تنفضُ رمادها / كان ينفضُ سيجاره الأجنبيَّ فى صحن أحلامهِ / ويدخّنُ بلتذّذ راسماً فى دوائر الدخان المعطّر / -قبلَ أن يتبدّد – / عناقيدَ الكريستالِ فى صالةِ قصرِهِ / والشعاراتِ الّتى سيعلّقها / علي جدرانِ بيوتِ الطينِ (نفس المصدر:

۱۳۵)

ذكرُ "الكريستال" بجانب "الشعارات"، و"صالة القصر" بجانب "جدران بيوت الطين" صورٌ متناقضةٌ لحقيقةِ الاحتلال: الآمال الفارغة من الشعارات الديموقراطية كالعدالة والحرية، والواقع الشنيع من جوع وقمع وقصف وإرهاب.

الدفاع عن حقوق الشعب الفلسطيني المظلوم:

إضافة إلى الدفاع عن حقوق الشعب العراقی، يذودُ الصائغ بشعرِه عن حقوقِ الشعبِ الفلسطيني ويندّدُ بالأعمالَ الوحشيةَ الّتی ارتكبها الكيان الصهيونی ضدَّ فلسطين. قصيدة "خمسون قذيفة هل تكفی" من أشهر قصائد عدنان فی هذا المجالحيث يشيرُ فيها الشاعر إلی مخيّمات اللاجئين الفلسطينيين باسم "نهرالبارد" و"البداوی" وقد أصيبت بأضرار فادحة بسبب الحروبِ الداخليةِ فی لبنان ولا تترک ذاكرة عدنان مجزرة كفرقاسم[1] التی حدثت عند نعومة أظفاره فحزّت فی كيان كلّ مسلم غيور، وكذلک مأساة ديرياسين[2] وتل الزعتر[3] وإرهاب صبرا وشاتيلا[4] ثمّ يثيرُ أسئلةً فی هذا المجال:

خمسون قذيفة! / فی صدر مخيم "نهرالبارد" و"البداوی"!! / خمسون قذيفة!.. / هل تصلحُ مانشيتاً لجرائدكم؟ / – خمسون قذيفة!.. / هل تكفی لفطورک يا مولای!!؟ / لمخيّم "نهرالبارد" ...حينَ يجنّ الليل (نفس المصدر: ۵۴۷-۵۷۳)

يستغربُ الشاعر من مرتكبي الجرائم الصهيونية ويسألُ ستة عشر سؤالاً ليعربَ عن حزنِهِ وعن دهشته من صمتِ العالم أمام سحق أبسط الحقوقِ الإنسانية فی فلسطين. ويلفت الشاعر انتباهَ شعوبِ العالم إلی تمادی الكيان الصهيونی اللقيط فی غيّه.ويواصلُ عدنان الاستفهاماتِ ليبيّنَ أنّهُ لا يمكنُ التعويض عن هذه الخسائر:

---

۱. كفرقاسم إحدی القری الفلسطينية قتلت القواتُ الصهيونيةُ ۴۷ نسمةً منها سنة ۱۹۵۶م. (ويكيبديا)

۲. ديرياسين من القری الفلسطينية قربَ بيت المقدس، قتلت المنظمة الأهلية العسكرية لإسرائيل كلَّ مواطنيها تقريباً فی سنة ۱۹۴۸م. (ويكيبديا)

۳. تل الزعتر، مخيّمٌ فلسطينيٌّ قربَ بيروت إشتهرَ بقلعةِ الصمود، فيه ۳۰/۰۰۰ نسمةً. هجمَ حزبُ الكتائب سنة ۱۹۷۶ عليها و حصد أرواح المئات فی حربِ ۵۲ يوماً. (ويكيبديا)

۴. إبادة جماعية فی مخيّم اللاجئين الفلسطينيين فی لبنان، قَتَلَ ميليشياتُ حزبِ الكتائب فی ظلّ الاحتلال الإسرائيلی حوالَی ۷۰۰ إلی ۳۰۰۰ نسمةً من الفلسطينيين فی مخيّمَی صبرا و شاتيلا. (ويكيبديا)

من يمنحُ "نهرالبارد"... قرصاً للنوم؟ / من يشتلُ فی "نهرالبارد"، زهرةَ حبّ لاتستحقُها أقدامُ القتلة؟

من يكتبُ فی "نهرِ البارد" مرثية هذا العصرِ ؟ / من يعرفُ أن لِـ"نهر البارد" طعم مياه الأنهار العربية، ممزوجاً بالدمِ؟

من يرسمُ عن "نهرالبارد" ملصق؟ (نفس المصدر)

يعترضُ الشاعر على الرقابة المفروضة علي أخبار فلسطين المحتلّة:

لمخيّم نهرالبارد...نشـرةُ أخبار / لاتنشـرها صحف ُالعالم / فالتقطوا – ماشئتم – صوراً نادرةً، للذكرى

مع أحجارِ خرائبها / مع أشلاء بنيها / مع أمطارِ فواجعها (نفس المصدر: ۵۷٤)

ويدعو مخاطبيهِ لئلّا ينسَوا مأساةَ مخيّماتِ اللّاجئين الفلسطينيين :

من يتذكرُ كفر قاسم؟ / من يتذكرُ ديرياسين !؟ / من يتذكرُ تل الزعتر!؟ / من يتذكرُ كفر شاتيلا!؟

من يتذكرُ خمسين قذيفة... / فی صدرِ مخيّم "نهرالبارد" و"البداوی"!؟ / من يتذكرُ.....!؟ / من.........!؟ (نفس المصدر)

تكـرار "مـن يتذكرُ" إنذارٌ لمن يغمضـون عيونَهم على هذه الأحداثِ الموحشـةِ فی فلسطين ولبنان.

ج– الدعوة إلى الوحدة والتنديد بالتفرقة والاختلاف:

تحـاولُ الدُول الاسـتعمارية إثارةَ الخـلاف فی العالم الثالث. إلّا أنّ شـاعراً ضليعاً كعدنـان الصائغ ينتبه إلی هذه المخطّطـات لذلک فإنه يدعو الناسَ إلی الوحدةِ وينهي عن النعرات الطائفية والدينيةِ ويسـتدعی الأحداثَ التاريخيـةَ لبيانِ مقصودهِ ويتقنّعُ ببعضِ الشـخصياتِ كالمغيرةِ ليرسـمَ الأوضاعَ الراهنة للعراقِ ويدعو إلى الوحدةِ. من وجهةِ نظر الشـاعر، يسعی أمثالُ المغيرةِ فی عصرنا الراهن لإثارةِ التفرقةِ بينَ الشعوب، وعلى الناسِ ألّا يصبحوا ألعوبةً فی أيديهم:

فمـا زال فى كلِّ عصرٍ يدبُّ المغيرةُ[١] ما بيننا بعصا الفتنةِ الطائفيةِ. (الصائغ، ١٩٩٦م: ٨٥)

إنّ الأسـلوب القصصى المطعّم بشـىء من السـخرية، من أسـاليبِ عدنان الصائغ الشـعريةِ لرسمِ نتائجِ الخلاف وأسـباب الخيبات. قصيدة "تأبط منفى" فى ديوان "تأبط منفى" من هذا النوعِ، يصفُ الشاعر فيها لافتات تتقدّمُ، وحينما يختلفون، يسقطون. وفى النهايةِ تحوّلت غابةٌ من الشعاراتِ إلى غابةٍ من البنادقِ وهذا ما يريدُ الشاعر أن يؤكّدَ عليهِ ليُرى نتائجَ الخلافِ والتفرقةِ للمخاطبين:

لافتـاتٌ تتقدّمُ / بغابةٍ من الشـعارات / اختلفوا / من يتقدّمُ الأولَ / ثمّ تشـابكوا بالأيدى / ثمّ بالهراوات

ثمّ.. /سقطت اللافتات / ولم نرَ نحنُ المحتشدين على جانبَى الطريقِ / سوى غابة من البنادق / تتقدّم متشبكةً / باتجاهنا... (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٢٩)

فهـذا هو الخلافُ الـذى يؤدّى إلى المجازر الرهيبة. اختلـف القوم بادئ الرأى فى الرأى ثمّ اشتبكوا بالأيدى ثمّ استخدموا الهراوات ثمّ آل الأمر إلى جيش نظامى منتظم يحمل البنادقِ ويتقدّم نحو البلد وشعبه، وكلُّ هذا يؤدّى إلى هزيمةِ الشعوب الممزّقة بشتى أنواع الاختلاف أمامَ الأعداءِ المتّحدين.

النتيجة

عدنان الصائغ شاعرٌ مناضلٌ نظمَ أشعاراً فى موضوعِ الصمود أمام الممارسات البعثية التعسّـفية. انتقدَ عدنان فى شعرِهِ الإرهابَ، والقمع والاسـتبداد والوحشةَ، ونوّه بالفقر، والخلاف الطبقى وتبديد ثروة النفط فى سياسـات فاشـلة لم تخدم البلاد بل قادتها نحو الدمار، وحمل بلا هوادة علي سياسة التوسّع والنصب والاحتيال، وحاول إثارَة عواطف

١. ذَكرَ ابن عبد ربّه فى العقد الفريد: «و لما قدمَ رجالُ الكوفةِ على عمربن الخطاب يشكونَ سعد بن أبى وقاص قال: من يعذرنى من أهلِ الكوفة. إن وليت عليهم التقى ضعّفوهُ و إن وليت عليهم القوى فجّروهُ – أى إتّهموهُ بالفجور – فقالَ له المغيرة: يا أميرالمؤمنين، إنَّ التقى الضعيف له تقواهُ و عليك ضعفُهُ و القوى الفاجر لك قوتُهُ وعليه فجوره. قالَ: صدقت، فأنتَ القوى الفاجر فاخرج إليهم. فلم يزل عليهم أيام عمر وصدراً من أيام عثمان وأيام معاوية حتى ماتَ المغيرة.» (ابن عبد ربه، ج١، لاتا: ٢٢)

الشعب العراقي للنهوض والثورة ودافع بشدّة عن الانتفاضات الشعبية خاصة انتفاضة ١٩٩١م.

خالفَ عدنان الصائغ الإحتلالَ الأمريكي ورسمَ الوجوهَ الحقيقيةَ للمحتلّين بالتشبيهات والقناعات التاريخيةِ المختلفةِ.

دافع الصائغ عن الشعب الفلسطيني وعارض الكيان الصهيوني فرَسَمَ جرائم الكيان الصهيوني الشنيعة الّتي ارتكبها في مخيّمات اللّاجئين الفلسطينيين.

يستدعي الصائغ من أجل تجلية معاني المقاومة في شعرِه الأحداث والأساطير التاريخيـة ويوظّفُ قناعَ هلاكو، والمغيرة، ويزيد، والبرابرة، ويوظّف الأحداث التاريخية – الدينية، كثورة الإمام الحسين أو صلب المسيح(ع) أو حرب صفين من أجل ترسيخ العـزة والصمود ليدعو الناس إلى المقاومةِ والوحـدةِ والانتفاضةِ. وفي ذلك يكثر من استخدام الجمل الإنشائية خاصةً الإستفهاميةَ لإثارة ذهن المتلقّي بالحركة. ويوظّفُ عنصرَ الحوار والقصيدة القصصية والمسرحية، وأسلوبَ الفكاهة والسخرية والتصاويرِ المتناقضةِ والشخصياتِ الرمزية كـ"عبود" والرموز الطبيعيةِ كالريح والنخل، لينوّرَ الأفكارَ ويشحذ همم أبناء الشعب العراقي ويدعوهم إلى الصمود.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب العربية:

ابن عبدربه، احمدبن محمد. (لاتا). العقد الفريد. ج١. بيروت: دارالكتب العلمية.

حمدي، فاطمه. (٢٠١٠م). الشعرالعراقي في أزمة التسعينيات، التوجهات والتكوين. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

الزربي، وليد، عدنان الصائغ تأبط منفى: حوار ومنتخبات شعرية. (٢٠٠٨م). الطبعة الأولى. تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم.

شكري، غالي. (١٩٧٠م). أدب المقاومة. الطبعة الأولى. مصر: دارالمعارف.

الصائغ، عدنان. (٢٠٠٤م). الأعمال الشعرية. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ـــــــ. (١٩٩٦م). نشيد أوروک. قصيدة طويلة. (أ). الطبعة الأولى. بيروت: دارأمواج.

ـــــــ. (٢٠٠٦م). نشيد أوروک. قصيدة طويلة. Pdf. (ب). الطبعة الثانية. بيروت: المؤسسة العربية

للدراسات والنشر.
الكبيسـي، عمران خضير حميد. (١٩٨٢م). لغة الشعر العراقى المعاصر. الطبعة الأولى. الكويت: وكالة المطبوعات الكويت.
الماجد، ماجد. (١٩٩١م). إنتفاضة الشعب العراقى. الطبعة الأولى. بيروت: دارالوفاق.
مؤسسة جائزة عبدالعزيزسعودالبابطين للإبداع الشعرى. (١٩٩٥م). معجم البابطين للشعراء المعاصرين. مج ٣، الطبعة الأولى. كويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز.
المصادر الفارسية:
بيدج، موسـى. (١٣٨٩ش). مقاومت وپايدارى در شـعر عرب از آغاز تا امروز. چاپ اول. تهران: بنيادحفظ آثار وارزش هاى دفاع مقدس.
رفيعى، عبدالله. (١٣٨٩ش). صدام اين غريقه عرب. چاپ اول. تهران: انتشارات اميرمحمد.
كاگلن، كان، صدام (زندگى مخفى). (١٣٨٣ش). ترجمه نادر افشـار وفروغ چاشـنى دل. چاپ اول. تهران: موسسه انتشارات عطايى.
كشتار صبرا وشتيلا/كشتاركفرقاسم/كشتارديرياسين/كشتار تل زعتر. آخرين بازبينى (٢٠١٤/٧/٧) fa.wikipedia.org/wiki

المقالات العربية:

اسماعيل، ابراهيم. (٢٠٠٢م). «الإرهاب والخطاب المستتر». مجلة ضفاف. ع٩ شباط/فبراير. النمساء. عددٌ خاصٌ. الصائغ فى مرايا الإبداع والنقد.
عثمـان، حمزة أحمد. (٢٠١١م). «اللغة العربيـة؛ مكانتها وقضاياها اللغوية». فصلية إضاءات نقدية فى الأدبين العربى والفارسى. السنة الأولى. العدد الثانى. صص ٩-٣١.
الغريرى، خليل قاسم. (٢٠٠٤م). «الغزو المغولى وأثره فى الشعر». دمشق. مجلة جامعة دمشق. المجلد ٢٠. العدد (١+٢).

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ٨٣ ـ ٦٣

دراسة الرموز التمثيلية لقصّة "السّمكة الصغيرة السوداء" على ضوء المدرسة الرومنسيّة

تورج زينى‌وند (الكاتب المسؤول)*
جهانگیر امیری**
محمد فارغی‌شاد***

الملخّص

تُعدُّ قصّة "السّمكة الصغيرة السوداء" لصمد بهرنگی بمجملها قصّة تمثيليّة تُعبّر عن أمور واقعية نلمسها فی واقع الحياة. فقد تشكّلت نواة القصّة ولحمتها من الرموز الّتی أحاطت بها حبكة القصة. لقد صمّم بهرنگی قصّته فی إطار الرومنسيّة حيث تجلّت فيها مبادئ الرومنسيّة بوضوح كالحثّ على القيام بتغيير الواقع بعزيمة وثبات والتغنّی بالقيم الإنسانية والحرية إلّا أنّ رومنسيّة بهرنگی لا تحيد عن الواقعية لتنزلق فی العبثية والمثالية والوهميّة بل إنّ قصّته تدور فی فلک الواقعية هادفة إلی إثارة الأجيال على إصلاح وتحسين الواقع المعاش. يرمی هذا المقال وبالاعتماد على دراسات تبنی على الأسلوبية على الصعيد الشكلی والدلالی مستعيناً بالمنهج الوصفی - التحليلی إلی دراسة أهمّ وأشهر قصّة كتبها القاصّ المعاصر الشهير صمد بهرنگی مسلّطاً الأضواء على الدّلالات الرمزية الّتی تحملها القصّة فی طيّاتها من منظور رومنسیّ وذلک فی ضوء معطيات مدرسة التمثيل الرمزی والتركيز على الخصائص الفنيّة الّتی تتميّز بها القصّة. ومن أهمّ النتائج الّتی توصّلنا إليها عبر المقال هی أنّ الرومنسيّة فی قصّة السّمكة السوداء ضربت جذورها فی بيئة عاشها كاتب القصة واستلهم منها عناصرها الدرامية والرمزية حتّى جاءت القصة صورة تمثيلية مقتضبة عن الواقع الّذی رسمها الكاتب.

المفردات الدليلية: الأسلوبية، الرومنسيّة، التمثيل الرمزی، أدب القصّة، صمد بهرنگی، السّمكة الصغيرة السوداء.

---

*. أستاذ مشارک للغة العربية وآدابها بجامعة رازی، كرمانشاه، إيران
**. أستاذ مشارک للغة العربية وآدابها بجامعة رازی، كرمانشاه، إيران
***. خريج فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة رازی، كرمانشاه، إيران
T_Zinivand56@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة پرچگانی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٩/٨ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٤/٢٧ش

١- المقدمة:

التمثيل الرمزي آلية فنية أو مدرسة أدبية يحاول فيها الأديب الارتقاء بالنصّ من مستوى المباشرة أو التصريح إلى مستوى الرمز وصولاً إلى الإثراء الدلالي في النصّ الأدبي. (پورنامداريان، ١٣٨٩ش: ٤٦) وفي هذا السياق لقد استخدم عدد غير قليل من الأدباء الآلية نفسها للتعبير عن متطلّبات العصر وحاجاته نظراً للطاقات التعبيرية الهائلة التي يمتلكها الأسلوب التمثيلي. (شيري، ١٣٨٢ش: ١٥٨) وممّا حثّ الأدباء على استخدام أسلوب التمثيل الرمزي في آثارهم هو أنّ هذا الأسلوب يمنح الآثار الأدبية القابلية لمواكبة العصر وتلبية متطلّباته ويكتب لها الخلود عبر الأجيال. (شريفيان، ١٣٨٦ش: ٢٦) نظراً للطاقات التعبيرية الهائلة الّتي يمتلكها أسلوب التمثيل الرمزي، فقد شبّهه البعض بالبحر الخضّم الذي لا يستنفد نبعه ولا ينضب معينه. (شميسا، ١٣٨٩ش: ٢٢) وفي السياق نفسه لقد وظّف الكاتب القاصّ الإيراني الشهير "صمد بهرنگي" لغة التمثيل الرمزي فينمط قصصي رائع لخلق آثار قيّمة عذبة تقع في النفوس أحسن موقع وتدخل في القلوب دون استئذان. استلهم الكاتب من المدرسة الرومنسية ونهل من منهلها حتّى الارتواء كما أنّه أفاد من القصّة لإبلاغ صوته إلى القارئين. زد على ذلك أنّه استغلّ لغة الحيوان الّتي تمثّل مختلف أطياف المجتمع وخير مثال على ذلك هو قصّة السمكة الصغيرة السوداء الّتي يمكن اعتبارها صورة رمزية عن المجتمع الإيراني الرازح تحت وطأة الاستبداد الملكي. (عباسي، ١٣٩٠ش: ١٥٦) وقد تضاربت آراء الناقدين فيما يتعلّق بأسباب اختيار الكاتب لأسلوب القصّة ومدى نجاحه في ذلك. (مير عابديني، ١٣٨٧ش: ج ٢، ١٧٠) إلّا أنّه لا مراء في أنّ الأسلوب الّذي اختاره بهرنگي نجح في اجتذاب الكثير من القرّاء ما يدّل على نجاح الكاتب في اتّجاهه الأدبي. (عباسي، ١٣٩٠ش: ١٤٩) كان بهرنگي يكتب قصصاً للأطفال ويوظّف فيها الأدب الشعبي الّذي يحرّض المخاطبين على التعامل مع مجريات الساحة وتحمّل المسؤليات الاجتماعية. وفي السياق ذاته يمكن القول إنّ أشهر قصّة كتبها هي قصّة السمكة الصغيرة السوداء حيث لاقت إقبالاً وتشجيعاً كبيرين لدى الخاصة فضلاً عن العامة لِما تتمتّع به هذه القصّة من روعة المضمون وجودة الحبكة والاهتمام البالغ بنشر الوعي والثقافة في

ربـوع الوطن وزرع روح المغامرة والتحدّى فى بنى جلدته. (نصرت زادگان، ١٣٨٦ش: ١٨٠) أكـبّ النقّاد على البحث حول جوانب القصّة التمثيلية وطابعها الرمزىّ إلّا أنّه لم يتمّ بعد دراسة هذين العنصرين الهامّين فى إطار مدرسة الرومنسية. قمنا بدراسة التأثير المتبـادل بين القصّة نفسـها والبيئة الّتى نشـأت فيها القصّة وهـى بطبيعة الحال بيئة ما قبل انتصار الثورة الإسـلامية حيث كان يسودها نظام الشاه الفائت و هو من الأنظمة الاسـتبدادية التى لم تحترم حرّية التعبير والتفكير للشـعب الإيرانى. (شهبازى، ١٣٧١: ١٣٥) ولعلّ للاستبداد البهلوى دوره وأثره فى حثّ بهرنگى على اعتماد أسلوب التمثيل الرمزى فى قصصه. إذ إنّ الأنظمة الدكتاتورية لا تحتمل عادةً انطلاق الأصوات المعارضة ولا تتردّد فى إخفات الأصوات وإسـكاتها بأىّ شـكل أو آخر ولا ننسـى أنّ السجون والزنزانات فى عهد النظام السابق كانت مكتظّة بسجناء الضمير والحرية. (المصدر نفسه، ٢١٤) من هذا المنطلق نحاول فى هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية:

١- بم تتميّز رومنسيّة قصّة بهرنگى؟

٢- ما هى أبرز الدلالات الرمزية الّتى تحملها القصة؟

٣- ما هى أهمّ الرسائل الّتى يريد كاتب القصّة إيصالها إلى القارئين؟

٢- خلفية البحث

بما أنّ لصمد بهرنگى مكانة سـامية وشهرة واسعة فى الأوساط الأدبية، أخذ الأدباء والناقدون يهتمّون بدراسة ونقد آثاره اهتماماً بالغاً. وقد أخذت قصة "السّمكة الصغيرة السوداء" نصيب الأسـد من البحوث نظراً لقيمتها الفنّية وأهمّيتها الأدبية لدى أصحاب الفنّ. فقد أصبحت القصّة موضع عناية الباحثين حتّى إنّها ترجمت إلى عديد من اللغات الحيّة ممّا يعكس نجاح الكاتب فى إيصال صوته الإنسانى للمخاطبين فى نطاق واسع. لقد عثرنا على الدراسـات الّتى أنجزت حول القصّة لا يمكن استعراضها فى هذه العجالة إلّا أنّ الجانب الرمزى والرومنسى فى القصّة أمر لم يتطرّق إليها الدارسون وإذا كان هناك آثار عنيت بهذا الموضوع فإنّها قليلة جدّاً. ومن أهمّ البحوث الّتى تناولت البعد الرمزى والتمثيلى للقصّة ما نذكرها كالتالى:

١- "بررسی نشانه – معناشناختی ماهی سیاه کوچولو" (باللغة الفارسية) (دراسة سيميائية معنوية للسمكة الصغيرة السوداء) لكاتبها "على عباسى". حاول المؤلّف فى مقاله هذا التعبير السيميائى عن القصّة وكما يبدو أنّه يدخل فى إطار الدراسات السيميائية ولم يتناول الجانب التمثيلى أو الاتّجاه الرومنسى للقصّة.

٢- "رمز و داستانهاى رمزى در ادب فارسى" (باللغة الفارسية) (الرمز و القصص الرمزية فى الأدب الفارسى) لمؤلفها "تقى پورنامداريان". لقد قدّم الكاتب فى كتابه هذا دراسات مفيدة قيّمة حول الرمزية بصورة عامّة ولكن ما ذكره حول رمزية قصة بهرنگى قليل جدّاً لا يسمن ولا يغنى من جوع.

٣- كتاب "صد سال داستان نويسى در ايران" (مرور مائة عام على كتابة القصة فى إيران). الكتاب كما يبدو من عنوانه دراسة تشتمل على نظرة سريعة إلى كتابة القصة بما فيها آثار صمد بهرنگى. إذاً لم يتمّ فى الكتاب التركيز على الجانب التمثيلى والرمزى لقصة السمكة السوداء الصغيرة بل إنّ معظم جهوده دخلت فى مصبّ الدراسات الأدبية خلال مائة عام بشكل عامّ.

بناءً على ما ذكرناه تواً يمكن القول بأنّ مقالنا هذا يتميّز عن المقالات المذكورة أعلاها بميزات منها:

أوّلاً: يرمى المقال إلى دراسة القصة من منظور رومنسى محاولاً تطبيق الملامح الرومنسية الرئيسة عليها.

ثانياً: يقوم المقال بدراسة وتحليل كافّة شخصيات القصة من منظار رومنسى وتمثيلى بحيث لا يقتصر البحث على بطل القصّة كما هو الحال فى المصادر السابقة.

على أيّة حال فإنّنا توخّينا فى هذا المقال إعطاء دراسة شاملة لقصة السّمكة الصغيرة السوداء فى الجانب التمثيلى ومن رؤية رومنسية. نأمل أنّها تملأ الفراغ الّذى لمسناه فى هذا المجال راجياً أن تكون إضافة قيّمة مفيدة إلى الدراسات الّتى تمّت لحدّ الآن للقصّة.

٣- وقفة قصيرة مع سيرة الكاتب

بما أنّ لمعرفة سيرة الكاتب دوراً بنّاءً ومؤثّراً لاستيعاب أفكاره وتلقّى رسالته لدى

المخاطب نذكر فيما يلى نبذة قصيرة عن حياته باختصار وإيجاز شديدين.

ولـد صمد بهرنگى عام ١٣١٨ هـش فى "تبريز" فى أسـرة فقـيرة. كان أبوه عاملاً بسـيطاً لا يحصل على لقمة العيش إلّا بشـّق الأنفس. تلقّى الدروس الأوّلية فى مسقط رأسـه حائزاً على شـهادة الإجازة فى كلّية الآداب بجامعة تبريـز فى اللغة الإنجليزية. الحـبّ الطاغى الّـذى كان يجرى فى عروقه للغة الأمّ حملَه علـى الاهتمام البالغ باللغة التركية حيث نشـر مقـالات فى المجلات يطرح فيها آراءه ووجهـات نظره حول اللغة التركية كما قام بنقد الكتب الّتى كتبت حول هذه اللغة.

زد على ذلك أنّه ترجم كتباً عدّة من التركية إلى الفارسية. أهمّ الأفكار الّتى تحويها كتبـه المترجمـة تكاد تدور حول الإيثـار والتّضحية والعمل المخلـص من أجل مصالح الآخريـن. ألّف بهرنگى كتباً تنطوى على تجاربه الفذّة ونقده اللّاذع. فتكون آثاره مرآة صافية تعكس آلامه ومعاناته.

مـن أهمّ آثاره: كند و كاو در مسـائل تربيتى ايران (بحث فى الشـؤون التربوية فى إيران)، مثلها و چيسـتانها (الأمثال والألغاز)، شتر و روباه (الإبل والثعلب)، شاهزاده حلوا فروش (الأميرة البائعة للحلوا)، و ماهى سياه كوچولو (السّمكة الصغيرة السوداء)، وكما يبدو أنّ بهرنگى استخدم فى معظم كتبه لغة القصّة آخذاً قصصه من الثقافة الشعبية إلّا أنّه أضفى عليها طابعاً من الرومنسـّية ومنحها الروح العصرية وجعلها قيثارة يعزف بها أغانى يحبّها شعبه بحيث إنّ القارئ الإيرانى يرى فى آثاره تجسيداً لآماله وطموحاته وأحلامه ويلمس فيها صدىً لآلامه وهمومه ومأساته. (خزائل، ١٣٨٦ش: ١/ ٩٢٣).

مات كاتبنا سنة ١٣٤٧ هـش غرقاً فى نهر "أرس" ودفن فى تبريز. مازالت الشكوك والغموض تحوم حول موته وملابسـاته. إذ ثمّة شواهد وقرائن تدّل على أنّه تمّ غرقه فى المـاء وممّا يعزّز هذه الفرضية أنّه كان يناوئ نظام الشـاه المقبور بآثاره الّتى كان يدعو فيهـا إلى المطالبة بالحرّيات السياسـية والمدنية. فليس من المسـتبعد أن يكون النظام قد اسـتخدم عمّاله لغرقه وإخماد صوته شـأن الأنظمة الدّكتاتورية الّتى لا تحتمل سماع الأصوات المناوئة. (ميرصادقى، ١٣٨٣ش: ١٠٣)

٤- نبذة عن القصّة وأبطالها

تناولت القصّة وبأسلوب رمزي خيالي حياة سمكة صغيرة سوداء تعيش مع أسرتها في بركة صغيرة عيشة مملّة لا تجد فيها فسحة تتجوّل فيها. فسرعان ما سئمت حياتها الضيّقة وناشدت أمّها ملحّة أن تسمح لها بالبحث عن البحر حيث تكون الحياة فيه أوسع وأرحب. ولكن رفضت الأمّ مطلبها رفضاً قاطعاً خوفاً على حياتها. إلّا أنّ روح المغامرة الّتي يتحلّى بها بطل قصّتنا وشدّة حنينه لرؤية العوالم الجديدة شجّعته على القيام بالرحلة رغم مخالفة الأمّ والكثير من الأسماك الأخرى إيّاه. تبدأ الرحلة وتواجه السمكة المغامرة المزيد من الأحداث والأشخاص الّتي تؤثّر سلباً أو إيجاباً في مصيرها وتفتح أمامها آفاقاً جديدة من الحياة. تتمكّن سمكة قصّتنا من تحقيق أملها في نهاية المطاف حيث تجد البحر وتتمتّع من العيش في رحابه الواسع بعد أن تتجاوز كافّة الحواجز والعراقيل بالحكمة والشجاعة والصمود والمقاومة. بما أنّنا سوف نذكر تفاصيل القصّة ودراستها لذا اكتفينا هنا بذكر خلاصة القصّة. وأمّا بالنسبة لأبطال القصّة فأهمّ وأبرز الأدوار تتعلّق بالسمكة السوداء التي تضطلع بدور البطل الرئيسي والتي تدور حولها معظم وقائع القصّة وأحداثها. ثمّ أمّ السمكة وهي تمتلك شخصية محافظة تكره المغامرة ولذلك بذلت ما في وسعها لمنع السمكة السوداء التي تفيض بروح المغامرة والمجازفة. ولأمّ السمكة دور كبير في إثارة حماس سائر الأسماك ضدّ الحلزونة التي تنفخ روح البطولة في الأسماك الصغار للقيام بالرحلة برفقة السمكة السوداء الصغيرة. ثمّ السرطان وهو الكائن الذي يعاني من الخيلاء والنرجسية ولا يتواني جهداً في الازدراء بالأسماك الصغار وزرعِ الخوف فيها والبطل الآخر هو الحلزونة التي تُسدى للسمكة السوداء بنصائح قيّمة وتوصيات حكيمة يستفيد منها بطل القصّة أثناء رحلته المحفوفة بالأخطار. وأمّا أكثر الأدوار سلبياً يتعلّق بالبجعة وهو الطائر الذي يفرّق بين الأسماك بمختلف الدسائس وشتّى الحيل حتّى يتمكّن من تناول الأسماك الصغار ولا ينجو من مؤامرته القذرة سوى السمكة السوداء الصغيرة التي تتمتّع بالذكاء واليقظة والدّهاء.

٥- أسباب توظيف بهرنگى للتمثيل

قد تختلف الدلالة الرمزية للأشـياء باختلاف البيئات والثقافات. خذ علامة الصليب مثالاً «فإنّها علامة رمزية لما يحمله المسـيحيون ويقدّسـونه حيـث يذكّرهم بالآلة الّتى صُلب عليه النبىّ عيسـى (ع) إلّا أنّ العلامة نفسـها ترمز فى أجواء غير مسـيحية إلى مفترق الطرق.» (لاج، ١٣٨٨ش: ٢٤١)

أو كما قال البعض «إنّ التمثيل هو عبارة عن آلية بيانية تسـتمدّ من الرموز للتعبير عن المعانى بأسـلوب غير مباشـر وفق ما تستدعيه الحاجة.» (شـريفيان و دار بيدى، ١٣٨٦ش: ٦١)

ربّمـا أهمّ ميزة تمتاز بها قصّة بهرنگى توظيف الكاتب للرموز التمثيلية فيها بحيث إنّ القصّة تأخذ فى نسـيجها العامّ طابعاً رمزياً. (مـير صادقى، ١٣٨٧ش: ٤٠٠) لقد بلغت القصّة فى بعدها الرمزى غايتها فإنّها تجسّـد المعانى أمام ناظرَى القارئ بشكلٍ يستطيع أن يراها كما يرى الأشياء على أرض الواقع.

يتحقّق التمثيل عندمايتجاوز الكاتب أو الشـاعر مسـتوى المباشرة وارتقى بالنّص إلى مستوى الرّمز والألغاز.

«تتكـوّن آلية التمثيل من وَجهين: وجـه ظاهرٌ للقارئ مصحوب بالرمز ووجه خفىّ يرمـز إليـه الوجه الظاهر.» (المصدر نفسـه: ٣٩٨) فالوجه الظاهر يحـثّ القارئ على العمل الذهنى الجادّ لحلّ الرمز وفكّ الألغاز عنه ومن ثمّ استجلاء الأفكار الّتى أودعها الكاتـب أثناء الرمز وممّا يسـاعد القارئ على جولة استكشـافية فى أروقة الرمز هو الشعور بالجاذبية الفنية والمتعة الأدبية الّتى يجدها داخل النصّ.

يمكن تفسـير آلية التمثيل بأنّها محاولة أدبية ممتعة لتحويل المفاهيم الذهنية إلى صور حيّة محسوسـة أمام عيون القارئين. (پورنامداريـان، ١٣٨٩ش: ٢٢٧) وأمّا فيما يتعلّق بقصّة "السّمكة الصغيرة السوداء" للكاتب الإيرانى الشهير صمد بهرنگى، نستطيع القول بأنّ الكاتب اسـتخدم فيها آليـة التمثيل بأقصى درجة من الروعـة والنجاح. وكذلك أضفى عليها طابع الرمز. تسـاهم رمزية القصّة فى تشـجيع القارئ للبحث عن المعانى المقصود بها. قصّة بهرنگى لا تشـجع القارئ على فهم أسـرارها فحسب بل تجعله أيضاً

يتمتّع بالقصّة لما يجد فيها من متعة فنيّة وذوق أدبى رفيع.

ممّا زاد من إقبال القارئين على القصّة أنّها تحتوى على صلات وطيدة تربطها بأرض الواقع، بحيث لا يحسّ القارئ أثناء قرائته للقصّة أنّها قصّة خرافية وهمية بعيدة عمّا يجرى فى ساحة الحياة.

«تثير قصّة بهرنگى فضول القارئ وتفعل بها مثلما تفعله الأحجار بالمياه الراكدة من إثارة الأمواج المتلاطمة فيها.» (نصرت زادگان، ١٣٨٦ش: ١٧٩) إلّا أنّ قصّة بهرنگى لا تترک أذهان قارئيها ضائعة متسكّعة وسط متاهات الرمز بل تعطيها الشعور بالاطمئنان والسكون شأن السفينة الّتى تتقاذفها الأمواج الهوج وتضربها الرياح السود ولكن يقودها ربّانها بعزيمة وثبات إلى ساحل البرّ والأمان. ممّا يساند القارئ على فهم القصّة واستيعابها أنّه يجد بين الصّور الرمزية فى القصّة وحياته الواقعية أوجه التشابه تضفى على القصّة صبغة واقعيّة لا تتنافى مع أجواءها الرومنسيّة لأنّه كما مرّ سابقاً أنّ رومنسيّة بهرنگى أخذت جذورها من الواقعية. (شيرى، ١٣٨٢ش: ٢٠)

لا يقوم الأديب باستخدام التمثيل فى نصّه الأدبى إلّا عن وعى وإرادة بغضّ النظر عن البواعث الّتى تقف وراء القصّة من الآمال والآلام. والسّبب فى ذلک يكمن فى أنّ عملية التمثيل هى: «عملية فنيّة معقّدة لا تتمّ إلّا بعد أن أطلق الأديب فكره وخياله فى عالم الرموز لاقتناص ما يرمز به إلى ما يدور فى خَلَده فى نطاق قصصى رائق.» (عباسى، ١٣٩٠ش: ١٤٩)

بناءً على ذلک أنّ عملية التمثيل الرمزى هى عبارة عن اختيار الرموز الّتى توحيها أفكار الأديب فى منظومة دلالية متماسكة فسيفسائية.

العناصر الّتى حشدها بهرنگى فى حبكة القصّة تلعب دورها فى إعطاء صورة واضحة عن فكرة الكاتب للقارئين ما يدلّ على براعة الكاتب فى تصميم القصّة ومهارته. نستنتج أيضاً ممّا سبق أنّ بهرنگى كان يتمتّع برؤية واضحة لا يشوبها الغموض وخير دليل على ذلک قدرته على خلق قصّة ناجحة مثيرة. والنجاح الّذى حقّقه بهرنگى فى تصميم قصّة السّمكة جعل النقّاد يعتقدون أنّ فكرة القصّة نابعة من شعور واع ومنفتح لدى الكاتب. فلذلک قال أصحاب فنّ القصّة: «إنّ التمثيل الناجح هو ترجمة رمزية

لشعور الأديب الواعى.» (پورنامداريان، ١٣٨٩ش: ٢٣٥)

يجـب أن لا يغيب عن بالنا دور الخيال والإبداع فى نشـوء القصّة وبخاصّة التمثيلية منهـا إلّا أنّه يجب الأخـذ بنظر الاعتبـار أنّ للقصّة علاقة بما يجـرى فى حياة الأديب القاصّ. يمكن القول إنّ ثمّة علاقة عضوية بين الجانب التمثيلى من القصّة والواقع الّذى يعيشـه بحيث لا يمكـن فهم أحدهما بمنأى عن الآخر وقد ذهـب البعض أبعد من ذلك حيـث قال «إنّ الواقع يعدّ مصدر إلهام وإبداع لا بدّ منهما فى عملية القصّ.» (شميسـا، ١٣٨٩ش: ٢٦٣)كمـا ذهب بعض آخـر إلى أنّه «لا يمكن للقارئ فهـم القصّة والإلمام بدقائقها وخباياها من دون الوقوف على الواقع الذى عاشـه الكاتب.» (المصدر نفسه: ٢٦٥)

من هذا المنظار لو تتبّعنا قصّة بهرنگى لَوجدنا فيها احتكاك الرمز بالواقع. فالقارئ للقصّة يتوسّـم بذوقه السليم أنّ الشخصيات والأشياء لا تحمل معناها الحقيقى بل ترمز إلى أشخاص وأفكار يريد الكاتب التعبير عنها فى ظلّ آلية التمثيل.

الرمـوز الّتى اسـتدعاها بهرنگى فى قصّتـه باتت ترتبط بعضها ببعـض فى منظومة متشـابكة رائعة تمكّن القارئ من اختراق الرموز والتوغّل فى خضّم المعانى واستيعاب الطريقة الّتى يفكّر بها الكاتب. فى السياق نفسه يرى الناقدون «أنّ القارئ لقصّة بهرنگى لا يواجـه صعوبة أو تعقيداً فى إزالة القشـور والحصول علـى لباب المعنى نظراً إلى أنّ قصّته تسـير وفقاً لخطة منطقية وتقـوم على نظام مدروس متماسـك الأجزاء.» (مير صادقى، ١٣٨٧ش: ١١٧) فلو ارتكب الكاتب أثناء كتابته للقصّة خطأً لانعكس سـلباً علـى روعـة التصميم أو نجاح التمثيل ممّا يؤدّى إلى «ضيـاع القارئ فى غياهب الرمز وتخبّطـه فى عتمة الغموض». (المصدر نفسـه) بناءً على ذلك اعتـبر النقّاد التمثيل من أخطـر المزالق الّتى يمكن أن ينزلق فيها الكتّاب أو الشـعراء. ولذلك طالما أكّدوا على ضـرورة اتّخاذ خطوات متمهّلة رصينـة من قبل الكاتب لِيكون بمأمن عن الأخطاء الّتى تكمن له عبر عملية التمثيل. (لاج، ١٣٨٨ش: ١٢٧)

وممّا يساعدنا على فهم أسباب نزوع بهرنگى إلى آلية التمثيل أنّه كان يحمل أفكاراً مناوئة لنظام الشـاه الإيرانى ويندّد بـ «سياسـاته الخاطئة الّتى أدّت إلى شـيوع الفقر

وتفشّی الفساد وانتشـــار المظالم فی ربوع الوطن.» (شهبازی، ١٣٧١ش: ٤١) فكان من المتوقع جدّاً أن يســتغلّ بهرنگی ومن ســار علی دربه لغة التمثيل للمواجهة مع نظام لا يتحمّل أدنی قدر من النقد ويعامل معارضيه بأقصی درجة من القسوة والعنف.

من الجدير ذكره أنّ بعـض الأخصّائين للآثار القصصية صنّفوا بهرنگی ضمن كتّاب المدرســة الأذربيجنية. (شـيری، ١٣٨٧ش، ٥٧) أنّ من أبرز ميزات هذه المدرسة شغف كتّابها لمحاكاة القصص الشعبية ذات تصميم بسيط. ممّا يؤيد ذلک خلوّ قصّة بهرنگی من الغمــوض الّذی يحول دون فهم القصّة واســتيعابها. لقد صدق من قال: «إنّ التمثيل هو أسهل طريقة للتعبير عن المقصود وإقناع القارئين به.» (المصدر نفسه: ١٦٧)

لو أردنا تقييم قصّة بهرنگی من هذا المنظور نســتطيع القول إنّ النمط الرمزی الّذی اختاره لقصّته ينســجم مع غايته المنشــودة حيث تريد القصّة إزاحة القناع عن «النظام الملكــی الجائر الّذی ضيّق الخناق علی الشــعب الإيرانی وحرمه من أبســط حقوقه.» (شــهبازی، ١٣٧١ش: ١٦٦) علماً أنّه ليس من الســهل نقد الأنظمة الجائرة إلّا بطريقة التمثيل الرمزی علی غرار ما فعله بهرنگی.

٦- تحليل القصّة علی ضوء مدرسة التمثيل الرمزی

نســتعرض فيما يلی أهمّ مواقف قصّة بهرنگی ونحاول دراســتها علی ضوء التمثيل الرمزی والرومنسية:

يمكن اعتبار السّــمكة الســوداء عنوانا رمزياً لحاجة الإنســان الماسّة للبحث عن العوالم الجديدة لكن يقوم الإنسان غالباً ما إلی كبح رغبته الجامحة نحو الجديد لأسباب مختلفة من أبرزها الخوف من الوقوع فی المتاعب والمشــاكل. انظر كيف أعربت السمكة الصغيرة عن رغبتها فی الترحال مع أنّ أمّها منعتها من ذلک: «قالت السمكة: آه! يا أمّاه لقد ســئمت الحياة فی هذه البركة الضيّقة فها أنا مصمّمــة علی تركها للبحث عن البحر الذی يزخــر بالعجائب والغرائب.» (بهرنگــی، ١٣٨٦ش: ٣٧٧) «ضحكت الأمّ قائلة: كانــت تراودنی أنا أيضاً هذه الأفكار عندما كنتُ صغــيرة يا عزيزتی ليس لهذه البركة بداية ولا نهاية فإنّها ماءٌ يجری إلی ما لا نهاية له.» (المصدر نفسه)

ربّما ترمز البركة الضيّقة إلى كلّ بيئة تُقيّد عقول وأفكار أبناءها بحيث لا يستقرّ فيها ولا يطمئنّ إليها إلّا كلّ من تأقلم مع ظروفها الخانقة كما هو حال الأسماك العالقة فى البركة. إذ لا تسمح البيئات الصغيرة لسكّانها بالانفتاح على العالم. فإنّها كما لو كانت مستنقعاً آسناً تخلو من الحياة والحركة.

تمثّل السّمكة فى القصّة شخصية تختلف عن شخصية الأمّ جملة وتفصيلاً لأنّها رغم أمّها استجابت حبّها الجامح لزيارة الآفاق الجديدة والتوسّع من مستوى وعيها وتفكيرها.

والمانع الآخر الّذى يحول دون انفتاح الإنسان على العالم هو قلّة الاعتماد على الذات كما هو الحال فى جارٍ للسمكة حيث يقول لبطل القصّة بلهجة ساخرة:

«قال الجار للسمكة: أيّتها الصغيرة منذ متى أصبحتِ عالمةً وحكيمة ولم تخبرنا به؟!» (المصدر نفسه)

الرسالة الّتى تحملها إلينا المقتطفات السابقة هى أنّ الإنسان الّذى يفتقد الثقة بالنفس والجرأة على المغامرة وركوب الأخطار لن يكون قادراً على تنمية قدراته وتفجير طاقاته ولن يكون له أثر فى حياة الآخرين كما أنّ أمّ السمكة وجارها مثالان بارزان لمن لا يملكونقدراً كافياً من الشجاعة والاعتماد على الذات للقيام بتحسين ظروفهم المعيشية. بطل القصّة فى هذه القصّة يرمز إلى الإنسان الّذى يجعل التنقّل إلى مواطن جديدة فرصة لتفجير طاقاته والتأثير على الآخرين ولا يهمّه ما خبّأ له الدّهر فى هذا المسار ولا تأخذه فى ذلك لومة لائم. ولذلك يقول بطل القصّة لجاره:

«الّذى يهمّنى هو أنّ حياتى أو موتى كيف يؤثّران فى حياة الآخرين.» (المصدر نفسه: ۳۹۷)

المقالة الّتى تفوه بها السمكة ترجمة حرفية لفكرة الكاتب ورؤيته تجاه الحياة والّتى تبلورت فى معظم آثاره. لقد وطّن بهرنگى نفسَه على العمل من أجل تأصيل وترسيخ المعانى السامية فى دواخل النفوس كما كرّس حياته القصيرة لدفع قارئ القصّة نحو مدينة الأحلام ألا وهى مدينة تزخر بالكرامة والحرية والسعادة.

جمعت حادثة رهيبة السّمكة السوداء مع مجموعة من الأسماك. فإنّ بجعةً التقطت السّمكة مع رفاقها بمنقارها. ثمّ فكّرت البجعة فى مؤامرة تفرّق بها بين الأسماك العالقة

فی منقارها لتضعف قدراتها. ومهما سعت السّمكة للكشف عن نيّة البجعة المشئومة أخفقت جهودها:

خاطبت البجعة الأسماک قائلة:

«أصفح عنكم ولكن بشرط قالت الأسماک تفضّل بذكر الشرط سيّدنا، قالت البجعة: لو أسكتم هذه السّمكة الفضولية ستنالون الحرية.» (المصدر نفسه: ٣٩٣)

لم تأل السّمكة جهداً لتقويض ثقة الأسماک بالبجعة وإبطال مؤامرتها القذرة فقالت لها إنّ البجعة المحتالة تريد أن تفرّق صفوفكم وتوقع بينكم البغضاء والشقاق:

«تنحّت السّمكة السوداء قليلاً وهی تخاطب الأسماک: لا تثقوا بهذا الطائر الماكر فإنّه يريد أن يوقع بيننا العدوان والنزاع.»

إلّا أنّ الأسماک الصغيرة لم يهمّها شیء سوی التخلّص من منقار البجعة فأخذت تضرب السمكة السوداء مبرحاً. فانسحبت السّمكة قليلاً وهی تتمتم: يا أيّها الجبناء أنتم محبوسون فی فم الطائر شئتم أم أبيتم فلا تقدرون علیّ، فی هذه الأثناء قطع كلامها أحد الأسماک صائحاً فی وجهها: اخرس! لم نعد نطيق هذه الأحاديث. افتعلت السّمكة نزاعاً صوريّاً بينها وبين الأسماک فلم تلبث أن طرحت نفسها وتظاهرت وكأنّها ميّتة لعلّها تنقذ بهذه الحيلة الأسماک من سجن البجعة.»

لم تنجح حيلة السّمكة الصغيرة فی إفشال مؤامرة الطائر لأنّ الأسماک لم تكن علی بصيرة من أمرها وأنّ الطائر عزم علی ابتلاع الأسماک مهما كلّفه من ثمن:

«ضحک الطائر مخاطباً الأسماک: سأبتلع كلّكم أحياء كی تتفرّجوا فی أرجاء بطنی جزاءً لما فعلتم!» (المصدر نفسه: ٥٩٣)

قد تكون الرسالة الّتی يريد الكاتب إرسالها إلی القارئ المتلقّی هی أنّ الوفاق والوئام أمر لا يحصل فی أجواء تسودها حالات من الأنانيّة والأثرة والغفلة فمن المستحيل فی هذه الظروف العيش فی وحدة وتلاحم. والبجعة الّتی تحتال علی الأسماک وتبتلعها كوجبة شهيّة له، عنوان رمزیّ لكلّ نظام استبدادی يطبّق مبدأ "فرّق تسُد" كی يحوّل الشعب شيعاً وأحزاباً تتنازع وتتنافس علی مصالح وأطماع حزبية وشخصية

ضيّقة حتّى تفقد قدرتها وتذهب ريحها فى نزاعات وحروب متناحرة دامية. فتستأثر الحكومة دونما خوف أو قلق بثروات الشعب وخيراتهم وتجهز على كلّ من يقف فى وجهها بطريقة أو أخرى كما وجدنا فى بجعة القصّة.

الفكرة الرئيسية الّتى نستخلصها من خلال هذه المشاهد من القصّة هى أنّه لن يكون للإنسان تأثير فى حياة الآخرين إلّا إذا كان ذا فكر منفتح ورؤية شاملة واندمج مع أبناء المجتمع وعمل على لمّ الشمل ورأب الصدع ونبذ الفرقة والتشتّت. فلو كانت الأسماك تتمكّن من أن تفكّر فى مصالحها العامّة وسط أجواء من التّضامن والمواساة لمّا أصبحت وجبة سائغة للطائر الجشِع. وفى جهود السمكة المضنية لإيقاظ بنى نوعها من سبات الغفلة رسالة إلى الطبقة المثقّفة والمستنيرة للمجتمع لتقوم بنشر الوعى والثقافة واليقظة بين أبناء الشعب وتزويدهم بالعلم والبصيرة يحبطون بها المخطّطات الّتى تستهدف أموالهم وأنفسهم وأرضهم وديارهم. إلّا أنّ عملية التنوير وزرع الآمال فى ربوع المجتمع الّذى يغطّ فى سبات عميق بحاجة إلى المزيد من الجهد المخلص والمتّسع من الزّمن.

بناءً على هذا أنّه يمكن اعتبار السّمكة فى قصّة بهرنگى بأنّها عنوان رمزى لكلّ من يناضل من أجل الوصول إلى حياة أفضل ومستقبل وادع.

كما تستحقّ أيضاً أن تكون مثالاً للجيل القادم الزّاخر بالإبداع والدّيناميكيّة نظراً لحداثتها وصغرها وربّما سوادها يعبّر عن الطبقة المنكوبة والمهمّشة من أبناء المجتمع. (نصرت زادگان، ١٣٨٧: ١٩٤)

مهما يكن من أمر فإنّ السّمكة تمثّل بطلاً يحرص على هدفه بإلحاح دون أن يكترث بالأخطار الّتى يواجهها فى سبيل ذلك:

«قالت السّمكة الصغيرة السوداء لأمّها: ربّما تظنّ أنّه قد علّمنى أحدٌ هذه الأحاديث ولكن يجب أن تعرف بأنّ هذه الفكرة تساورنى منذ زمن بعيد جدّاً فإنّنى عرفت أنّ معظم الأسماك عندما تتقدّم فى السنّ تشكو مِن أنّها ضيّعت فرصة حياتها وسحابة عمرها دون جدوى.» (بهرنگى، ١٣٨٦ش: ٣٧٨)

كما أنّ أمّها تمثّل إنساناً ذا رؤية ضيّقة وفكرة قاصرة وأقام جداراً منيعاً بينه وبين ما هو خارج عن نفسه وفى ذلك يكمن السبّب فى أنّها تمنع السمكة من الانطلاق وراء

أمانيها والكشـف عن عالم واسـع طليق يواكب رغباتها وطموحاتهـا. فبالرغم من أنّ الأمّ لا تفكّـر إلّا في مصالح الأولاد ولا تريد إلّا ما يجلب لهم السـعادة والنجاح إلّا أنّ القصور في التفكير قد يجعلها عاجزة عن تشخيص ما يحقّق لأولادها حياة سعيدة كريمة ولذلک منعت أمّ السمكة بطل قصتنا عن الرحلة والمخاطرة بحياته لنيل غاياته المنشودة؛ ويـرى بهرنگی أنّه يجب على الجيل الجديد عدم القبـول بمطالب الوالدين الداعية إلى الاستسـلام أمام الواقع وعدم التطلع إلى ما هو المرتجى. فنراه أنّه يشـجع الأولاد على التمـرد والعصيان على كلّ ما يقيّد طاقاتهم الكامنـة ومواهبهم الثمينة ولكن بالطريقة الّتي لا يسـيئون بها إلى أحد من ذويهم مثلما فعلته السـمكة السوداء بأمّها فإنّها بذلت قصاری جهدها لإقناعها لكي تسـمح لها بمغادرة البيت والبحث وراء البحار عن آفاق جديدة مواتية لميولها وأوطارها:

«لمّا رأت السّـمكة أنّ جهودها في إقناع أمّها باءت بالفشل وأنّ أمّها رفضت مطلبها التزمت الصمت إلّا أنّها سهرت ليلتها على فكرة القيام بالرحلة إلى عالم جديد في الغد.» (المصدر نفسه: ٣٩١)

وأمّا السرطان فإنّه يرمز إلى الإنسان الّذي يتخيّل نفسه حكيماً حتّى يذهب أخيراً ضحيّة رؤيته الخاطئة:

«قال السـرطان إنّ هذه الضّفادع تعتبر نفسها دون غيرها سعيدة وأريد أن أثبت لها أنّ السعيد من هو!» (المصدر نفسه: ٣٨٥ -٣٨٦)

المصـير المؤلم الّذي أدّت إليه حياة السـرطان هي رمزٌ لكلّ من يفتقد رؤية واضحة حقيقية لنفسه ومكانته وقدراته.

«تعرّض السـرطان لضربة قاضية من قبل الراعي أودت بحياتها.» (المصدر نفسـه: ٣٨٦)

الرسـالة الّتي تحملها حياة السـرطان إلى القارئ هي أنّ البقاء في هذا العالم الّذي تكتنفه الأخطار يحتّم على الإنسان أن يتزوّد بكلّ ما يحتاجه لمواكبة الحياة من القدرات المادية والمعنوية. فسرطان قصّتنا لو كانت تمتلک رؤية صحيحة واقعية لنفسها وقدراتها لم تسقط في هاوية الموت والهلاک.

إذاً بــات واضحــاً أنّ قصّة بهرنگی تعتبر بمجملها قصّة تمثيلية حيث إنّ سمكة صغيرة تســكن فی بركة متواضعة ثمّ تغادرها بعد أن تســأم البقاء فيها بحثاً عــن نهايتها لكنّها تواجه فی مغامرتها مشــاكل تتجاوزها بحكمــة وحنكة حتّی تصل فی نهاية المطاف إلی شاطئ البرّ والأمان.

فالسّــمكة رمزٌ فی لغة التمثيل للإنســان الّذی يتصارع فی معــترک الحياة مع المزيد مــن الصعوبات طلباً للوصول إلی مبتغاه وهو البحر الّذی يرمز بدوره إلی المتّســع من الحريات. وبإمكاننا أن نقول أيضاً «إنّ السّمكة تمثّل إنساناً كادحاً يحلم بالحياة الكريمة بعد أن تبرّم بحياتها البائسة.» (ميرعابدينی، ۱۳۸۷ش: ٤۳۷)

تبدأ السّــمكة رحلتها من البركة أملاً فی الوصول إلی البحر الّذی يمثّل أحلامها كلّها إلّا أنّها لا تريد بالرحلة الفرار من الواقع والتخلّی عن مســؤولياتها تجاه الحياة. فكما أسلفنا سابقاً أنّ رومنسيّة بهرنگی بُنيت علی الواقعية حيث إنّها تحفز أتباعها علی تغيير الحياة ونمط العيش فيها.

الحماس الّذی تبديه السّمكة لتحسين ظروف الحياة تعطينا القناعة بأنّ قصّة بهرنگی تقوم علی نظرة معرفية تولی الحياة الواقعية اهتماماً بالغاً بشكل لا يدع مجالاً للشکّ.

تبدأ السّــمكة جولتها الخطيرة وهی كائن غَرير عديم الخبرة وقليل التجربة وتنتهی منها وهو مستبصر قد حصلت علی تجارب ثمينة. والرمزية التی نستجليها من خلال ذلک هی أنّ شخصية الإنسان لا تنضج ولا تكتمل إلّا إذا انصهرت فی أتون المشاكل وخاض غمرات الحياة وشــدائدها. والمحطّات الصعبة الّتی تمرّ بها السّمكة عبر رحلتها لهی خير دليل علی ذلک. (المصدر نفسه: ٥٤٥)

البركــة فی القصّة ترمز إلی بيئــة صغيرة متواضعة. الحياة الحقيرة جعلت السّــمكة الســوداء تنظر إلی العالم نظرة ازدراء واســتهجان كما أنّ الإنسان الّذی نشأ وترعرع فی بيئة صغيرة يحمل عادةً رؤیً ضيّقة قاصرة. والأمر لا ينحصر فی السّــمكة الســوداء بل يشــمل الأسماک كلّها بما فيها أمّ السّمكة الســوداء. إلّا أنّ السّمكة السوداء أخذت قرارها الحاســن علی تغيير حياتها إذلم تعد تروقها فعزمت علی اجتيازها للوصول إلی بيئة واســعة مترامية الأطراف «فما إن وصلت السّــمكة البحر حتی تحوّلت إلی كائن

رحب الصدر واسع التفكير ما جعلها تضحّى بنفسها لإنقاذ الأسماک من مأساتها.» (عباسی، ۱۳۹۰ش: ۱٦۰)

أمّا الحلزونة فی القصّة فإنّها ذات دلالة رمزية إذ إنّها تمثّل إنساناً حكيماً ينشر الوعی والثقافة بين أبناء بيئته. فقد بذلت الحلزونة فی القصّة ما فی وسعها لتوعية السّمكة الصغيرة السوداء بحقارة العيش الّتی اعتادتها. تمكّنت الحلزونة الحكيمة أخيراً من تزويد السّمكة الصغيرة بالوعی واليقظة تجاه حياتها المؤلمة. ولكنّها أخفقت جهودها بالنسبة إلی سائر الأسماک. ظلّت أمّ السّمكة وجاراتها تكره الحلزونة فحملتها مشاعر الكراهية علی قتل الحلزونة الحكيمة كی لا تؤثّر أفكارها فی الأسماک الصغيرة فتشجّعها علی مغادرة بيتها وأسرتها. من منظار آخر تمثّل الحلزونة مصدر إلهام وحيد للأسماک الصغار تغرس فيها حبّ المغامرة والطموح .فاغتالتها الأسماک الكبار لا لشیء سوی لأنّها تعوّدت علی العيش فی بيئة منعزلة مغلقة بعيدة عن أيّة مغامرة. تمثّل الحلزونة فی القصّة الشخصيات القيادية الّتی تتحمّل أعباء القيام بتنوير الأفكار وتوعية العقول لأداء المهام فی عالمنا الراهن لا يمكننا تخيّل الحجم الكبير من الأهميّة والحسّاسية الّتی تحظی بها مسئولية الحلزونة إلّا إذا أخذنا بعين الإعتبار صعوبة تطوير وتحديث الأوساط التقليدية والمتخلفة. مثل الحلزونة فی الحقيقة مثل الإنسان الّذی يريد أن يسبح بالاتّجاه المعاكس للبحر حيث يواجه فی مسيرته الأمواج الضخمة الهائلة الّتی تعيق مسيره فلا يصعب علی أحد تخيّل خطورة الظروف التی يمرّ بها. كذلک حاولت الحلزونة الحكيمة إقلاع جذور الخوف من داخل النفوس وزرع بذور الشجاعة والطموح. مكانها ولكنّها لم تلق دعوتها آذاناً صاغية حيث ارتطمت جهوده بصخور التعّنت والعتوّ. فكان عاقبة أمرها أن تواطأت ضدّها أبناء البركة و صبّت عليها كؤوس الشقاء والمرارة. وهكذا راحت الحلزونة ضحيّة قضيّتها التوعوية فی البيئة الّتی تعيش فيها وأغلقت أبوابها علی أیّ تغيير فی نمط الحياة. والرمزية الّتی تحملها حياة الحلزونة هی «أنّ البيئات الصغيرة والضيّقة تقتل روح الطموح والمغامرة» (پورنامداريان، ۱۳۸۹ش: ۱۸۷)، فی أبنائها بحيث إنّهم يتخيّلون حياتهم حياة مثالية راقية فی الحال أنّها أشبه ما يكون بنفق مظلم لا يوجد فی نهايته بصيص من نور الأمل.

٧- جذور الصلة بين القصّة وبيئة الكاتب

لقد أسلفنا أنّ بين قصّة بهرنگی والبيئة الّتی عاشها جذورٌ حقيقية نلمسها خلال تتبّعنا للقصّة. فالقصّة مولود رضيع خرج من رحم البيئة وتغذّى من ثديها فليس من قبيل المبالغة أن نقول بأنّ القصّة بمجملها ترجمة رمزيّة للأحداث والشخصيات الّتی شهدتها الساحة فی الآونة الّتی يحكم فيها الشاه الإيرانی وجلاوزته بالنّار والحديد. وممّا يؤيّد هذه النظرية ما قاله بعض الناقدين للقصّة حيث قال: «القصّة لا تكتب فی الفراغ.» (لاج، ١٣٨٨ش: ٦٤)

تذكّرنا القصّة بالظروف التی كان يعيشها كاتب القصّة بهرنگی أيّام حكم الشاه البائد.إذ إنّ القصّة رغم قصر حجمها تحتوی على دلالات تعكس وبطريقة رمزية المجتمع الإيرانی الرازح تحت الحكم الملكی المتغطرس. حاول النظام الملكی الجائر على غرار ما فعلته البجعة فی قصّتنا عبر حملة إعلامية ودعائية إقناع آحاد الشعب بأنّ بلدهم إيران خير بلدٍ فی العالم حيث ينعم بالأمن والرخاء ويتمتّع شعبه بالحرية والعيش الكريم. لكن الجهود المكثّفة الّتی بذلها النظام الملكی الساقط لم تؤت أُكلها فی حشد دعم وحماية الشعب سوى أولئک الّذين تعرّضوا لعمليّة غسل الدماغ عبر سنیّ حكم الشاه. والذی يمثّل دور المتحمّسين على النظام المقبور هو أمّ السمكة السوداء وكلّ من شاطرها فی منع الأسماک الشابّة من انتهاج نهج جديد فی الحياة. ثمّ إنّ السرطان فإنّه يؤدّی دور المثقّفين والمفكّرين الذين ناهضوا حكم الشاه الدّكتاتوری ولكن بطريقة خاطئة. حيث إنّهم انعزلوا عن الجماهير ومارسوا الأساليب التی لم تكن قادرة على التأثير فی أذهان الشعوب وبخاصّة الشباب منها، ولذا استطاع الشاه القضاء عليهم بالإعدام والسجن والنفی وغير ذلک من سُبُل الكبت والقمع والتنكيل. أمّا السّمكة السوداء فإنّها تجسيد تامٌ وتمثيلٌ واضح عن الشباب الذين طالبوا بالحقوق التی حُرِموا منها من الحرّية وحقّ التعبير لكنّهم وجدوا الطريقة مليئة بالمخاطر والتحدّيات. لم تقف مأساة أبناء الثورة عند هذا الحدّ إذ إنّ النظام الغاشم حرص على تمزيق صفوف الشعب وشقّ عصا الأمّة مستخدماً فی ذلک أنواع الحيل وأساليب الخداع ممّا أدّى إلى فصل وإبعاد الشخصيات المتيقّظة والمستنيرة عن أبناء الشعب وغياب روح الوعی

الجماعی عن المجتمع. والشـــخصية الّتی تحمل رسالة تنوير العقول فی قصّة بهرنگی هی الحلزونـــة الّتی بذلـــت جهداً حثيثاً لإثارة الأسماک علی الظـــروف المزرية المخيّمة علی بيئتها وتحويلها إلی مكان تسوده مظاهر الوعی والصحوة والأمل. يمكن القول بأنّ قصّة بهرنگی هی نســخة صغيرة ومقتضبة عن حياة الشعب الإيرانی زمن الحكم السابق. إذ بإمكان القارئ رصد ملامح تلک الحقبة الســوداء برمّتها داخل القصّة بأسلوب تمثيلی. وهنـــاک مماثلة واضحة بين نهاية القصّة ومصير الشـــعب الإيـــرانی الثائر فكما نجحت السّـــمكة الســـوداء فی الوصول إلی غايتها المنشودة نجح شـــعبنا الواعی فی طیّ صفحة النظـــام الملكی المكفهـــرة وفتح صفحة جديدة بيضاء ناصعة بإقامـــة نظام يحترم لأبنائه الحرية والكرامة والعيش السعيد.

٨- رومنسيّة قصّة بهرنگی

يبدو أنّ قصّة بهرنگی تنحاز إلی المدرســـة الرومنســـيّة ولكن ليس تلک الرومنسيّة الّـــتی تدعو إلی الفرار من المســـئولية والانطلاق وراء الإباحيـــة والخلاعة. إلّا أنّه من المؤكّد أنّ القصّة تحمل بصمات رومنســـيّة فی كثير من مواقفها بحيث يستنشق من القصّة عبق الرومنسيّة حينما تدعو بنبرة عالية إلی حرّية التفكير فی إطار الشعور بالمسؤولية. «إذ يحترم الرومنســـيون حرّية التفكير والشعور دون قيد أو شرط.» (ميرصادقی: ٤٢٢) والرحلة الّتی تقوم بها السّـــمكة السوداء رغم الأخطار المحدقة بها لا يمكن تفسيرها إلّا فی ضوء الرؤية الرومنســـيّة الّتی تشـــيد بالجهود الرامية إلی العثـــور علی الحرية. الميزة الأخری الّتی تتميّز بها الرومنســـية «أنّها تری الحياة برؤية مثالية فلا يرضی الواقع بل يتطلّع إلی ما هو المرتجی وما هو مدينة الأحلام.» (واحد، ١٣٨٤ش: ٢١١ – ٢١٢)

كذلـــک الحـــال فی قصّة بهرنگی إلّا أنّ السّـــمكة لا ينطلـــق وراء آمالها وأمانيها فی عـــالم الخيال بل تبحـــث عن تحقيقها فی الحياة الواقعية علماً بـــأنّ القضية الّتی تتوخّاها السّـــمكة قضية جماعية تشـــاركها فيها الأسماک برمّتها. «يعير الأديب الرومنسی أهمّية قصوی لآماله وتطلّعاته معتبراً الحبّ مصدر إلهام للفنّ ومبعث أمل فی الحياة.» (محسنی، ١٣٨٣ش: ٥٦)

نجـد للحبّ صـدىً واضحاً فی قصّة بهرنگـی فالحبّ هو الّذی یحفّز السّـمكة علی الكشف عن عوالم جديدة والتأثير فی حياة بنی جلدتها فبدون الحبّ لا مغزی للحياة فی الرؤية الرومنسـيّة. والميزة الثالثة الّتی تتميّز بها رومنسيّة بهرنگی هی الصمود والمثابرة علی متابعة الأهداف وبذل الغالی والنفيس دونها نظراً لِما يتركه الطموح والرؤية المثالية فی حياة الفرد والمجتمع من آثار إيجابية بنّاءة.

وفی قصّة بهرنگی نجد السّمكة يتابع أهدافها بإرادة لا تُقهر والمصائب الّتی تمرّ بها فی رحلتها الاكتشافية لا تزيدها إلّا قوة وعزيمة للفوز بالأحلام.

النتائج

١- يمكن اعتبار قصّة «السّـمكة الصغيرة السـوداء» لصمـد بهرنگی بمجملها قصّة تمثيلية طافحة بدلالات رمزية.

٢- تنتمی القصّة فی أحوالها و مبادئها إلی المدرسـة الرومنسيّة إلّا أنّ قصّة بهرنگی تجـری فی نطـاق الحياة الواقعية بحيـث لا تنقطع صلة القصّة عن الواقع طالما كرّسـت السّمكة حياتها لبلوغ مآربها وجنی ثمارها علی أرض الواقع.

٣- ترمـی القصّة إلی حثّ القارئ علی العمل علی إصلاح وتحسـين الواقع الّذی يعيشه.

٤- الأخطار الّتی واجهتها السّـمكة السـوداء عبر رحلتها تستحثّ الهمم وتستثير العزائم علی الصراع ضدّ الحياة البائسة والبيئة الضيّقة الّتی يعيشها المخاطب المتلقّی.

٥- الرحلة الّتی تقوم بها السّمكة الصغيرة السوداء صورة رمزية عن السير نحو حياة أفضل وغد مشرق بعد تجاوز الصعاب واجتياز العوائق.

٦- هذه القصّة بكلّ ما فيها من عناصر رمزية تجسـيد رائع لسـفرة جريئة شجاعة يقوم بها إنسـان اشمئزّ من رتابة الحياة وسـكونها ويطمح إلـی حياة تنبض بالحيوية و الدّيناميكيّة.

٧- تحمل القصّة رغم صغر حجمها دلالات متنوّعة علی مختلف الأصعدة السياسـية والاجتماعية والأخلاقية من أبرزها: السعی والانطلاق وراء الحياة المفعمة بالانفتاح و

الحرّية والحماس.

۸- من أهمّ الدروس الّتی نستخلصها من القصّة هی أنّ الطريق الّذی يوصلنا إلی الحرّية والحياة الكريمة لا يخلو من التحدّيات والمطبّات الّتی لا يتمّ اجتيازها إلّا بالتحلّی بالصبر والحكمة والعمل بنصائح المصلحين المشفقين الّذين ينشرون العلم والوعی بإخلاص وجهد كنبراس يضیء الدرب للسائرين عليه.

۹- تحمل قصّة بهرنگی بصمات رومنسيّة من الاحترام بالحرّية والتطلّع إلی الحياة المثالية والانطلاق وراء الغايات المنشودة والأهداف النبيلة والدّعوة إلی الشعور بالمسئولية.

۱۰- رومنسيّة قصّة بهرنگی لا تحيد عن عالم الواقع والعمل الجادّ والدّؤوب لنيل الأهداف والآمال بل إنّها تجری علی أرض الواقع وتمسّ الحياة الواقعية وخير دليل علی ذلک أنّ القارئ يتماشی مع أحداث القصّة ويتعاطف مع بطل القصّة ويشعر أنّه صورة رمزية تمثيلية عمّا عاشه هو فی الحياة الواقعيّة.

المصادر والمراجع

بهرنگی، صمد. (۱۳۸٦ش). قصه‌های بهرنگ. تهران: مطبعة سرايش.

پورنامداريان، تقی. (۱۳۸۹ش). رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. تهران: مطبعة علمی و فرهنگی.

خزائل، حسن. (۱۳۸٦ش). فرهنگ ادبيات جهان. ج ۱. الطبعة الثانية. مطبعة كلبه – دبير.

شريفيان، مهدی. داربيدی. يوسف. (۱۳۸٦ش). «بررسی سمبلهای سيب،كبوتر، گل سرخ و نيلوفر در اشعار سهراب سپهری». نشريه دانشكده ادبيات و علوم انسانی دانشگاه شهيد باهنر. دوره جديد. شماره ۲۱. (پياپی ۱۸).

شهبازی، عبدالله. (۱۳۷۱ش). ظهور وسقوط سلطنت پهلوی (به روايت تيمسار حسين فردوست). ناشر: مؤسسه اطلاعات.

شميسا، سيروس. (۱۳۸۹ش). نقد ادبی. تهران: مطبعة مركز.

شيری، قهرمان. (۱۳۸۷ش). مكتبهای داستان نويسی در ايران. تهران: مطبعة چشمه.

______ (۱۳۸۲ش). «پيش درآمدی بر مكتبهای داستان نويسی در ادبيات معاصر ايران». مجله دانشكده ادبيات و علوم انسانی تبريز. ش ۱۸۹. صص ۱٤۹– ۱۹۰.

عباسی، علی. يارمند. هانيه. (۱۳۹۰ش). «عبور از مربع معنايی به مرغ تنشی، (بررسی نشانه – معنا

شـــناختی ماهی ســـیاه کوچولو)». پژوهشـــهای زبان و ادبیات تطبیقی. د ۲، ش ۳. پیاپی ۱۷. پاییز. صص ۱٤۷- ۱۷۲.
لاج، دیوید. (۱۳۸۸ش). هنر داستان نویسی. الطبعة الأولی. تهران: مطبعة نی.
محســـنی، احمد. (۱۳۸۳ش). «مکتبهای ادبی در رمانهای دولـــت آبادی، (نگاهی نو به کلیدر و جای خالی سلوچ)». آموزش زبان و ادبیات فارسی. ش ٥٥. صص ٥۲- ٥۹.
میر عابدینی، حسن. (۱۳۸۷ش). صد سال داستان نویسی ایران. ج ۱ و ۲. تهران: مطبعة سخن.
میر صادقی، جمال. (۱۳۸۷ش). راهنمای داستان نویسی. تهران: مطبعة سخن.
نصرت زادگان، نســـترن. (۱۳۸٦ش). «بررسی تطبیقی آثار صمد بهرنگی و شل سیلورستاین». مجله ادبیات تطبیقی. ش ٦. صص ۱۷٥- ۲۰۰.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ١٠٩ ـ ٨٥

أدب الريف في رواية "الأرض" للشرقاوي و"كليدر" لدولت آبادي

رضا ناظميان (الكاتب المسؤول) *
پيام كريمى**

الملخّص

كان الريف من أهمّ الموضوعات التى ردّدها الكتّاب فى آثارهم بما فيه من صفاء، ونقاء، وطبيعة لم تفسدها المدينة المصطنعة وبما فيه من ظلم، وعسف، وحرمان، وتمييز يشوّه وجوهه ويكدّر صفائه. فقلّما نجد شاعرا أو كاتبا لم يكتب عن الريف وما يعانيه القرويون من ظلم، وتعسف وحرمان أو ما يزين الريف من طبيعة ساحرة وطيور مغرّدة وأشجار باسقة خاصة الرومانسيين الذين قد تغنّوا طويلا بالريف ومباهجه، والواقعيين الذين شمّروا عن السواعد وقاموا بالعمل الجادّ والدؤوب من أجل التعبير عن مشاكل الريف والصعوبات التى يواجهها الفلّاحون الذين يقضون معظم وقتهم فى المزارع مقابل أجر زهيد لا يسدّ جوعهم ولا يملأ بطنهم. فمن منطلق ذلك، تعرّضنا فى هذه المقالة لمدى أهمية أدب الريف وصداه فى الأدبين الإيرانى والمصرى، كما قمنا بمقارنة الروايتين اللتين قد تعدّان قمة هذا الأدب فى كلا البلدين. فقد درسنا أدب الريف فى مصر وإيران وأجرينا مقارنة بين روايتى "الأرض" للشرقاوى و"كليدر" لدولت آبادى وتحدّثنا عما يميزهما وعن أوجه التشابه والتفاوت فى الروايتين. وفى هذا المجال وعلى مستوى المغزى والمضمون تطرقنا إلى هذه المحاور: قداسة الأرض، والدعوة إلى الثورة وسيطرة الواقع؛ وعلى مستوى التقنية والشكل، تناولنا هذه الركائز: اللغة، والشخصيات، ومسرح الأحداث، والصراع.

الكلمات الدليلية: أدب الريف، دولت آبادى، كليدر، الشرقاوى، الأرض.

---

*. أستاذ مشارك فى اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران.
Kpayam63@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٦/٢٠ش   تاريخ القبول: ١٣٩٤/٢/٢٥ش

المقدمة

تعتبر الرواية إحدى الأجناس الأدبية التي تكون صدى عن ظروف المجتمع أو الأفكار والملاحظات التي تكمن في ذهن المولّف. فبعبارة أخرى، هي فنّ أدبي تستخدم كوسيلة للتعبير عن واقع الحياة وقضايا المجتمع وعن مشاكل الإنسان وأزماته وكل ما يعرقل مسيرته في الحياة وكما أنّها ذات عناصر مختلفة مثل الشخصية، والزمان، والمكان، والسرد، والحوار، والحدث، والحبكة، والأسلوب والهدف، وتحتوي على العديد من الشخصيات، لكل منها بواعثها وانفعالاتها الخاصة كما يقول طه وادي: «الرواية من أكثر الفنون الأدبية قدرة على التعبير عن أزمات الإنسان وقضايا الواقع من خلال حساسية خاصّة تجيد طرح الأسئلة وإثارة الانتباه.» (وادي، ١٩٩٦م: ٣) إنّ أدب الريف من الموضوعات الهامّة في آداب جميع الأمم على اختلاف مواقعها وفي كل العصور لأنّه يحكي لغة الطبيعة والفطرة «لأنّ الريف هو الأقرب إلى الطبيعة والفطرة ومن ثم تكون الطبائع الإنسانية فيه بعيدة عن زيف المدينة.» (عبدالله، ١٩٨٩م: ١١٧) من جانب آخر، إن الرابطة بين الفن القصصي والواقعية قوية جدا، وأكثر النتاج الروايي والقصصي بشكل عام وربما أعمقه تأثيرا في وجدان القارئ (العربي والفارسي) تشكّل في ضوء الوعي بالواقعية. وبشكل آخر يمكن القول «أن الفن الروائي قد اكتسب صورته الناضجة في عصر الواقعية.» (المصدر نفسه: ٥٣) إن الروايات الواقعية عن الريف، ودون المبالغة، هي الأعمال الأكثر نضجا من الناحية الفنية وهي الأكثر عددا من الناحية الكمية. من الأعمال الروائية في الأدبين الإيراني والعربي التي تدخل طور الأدب الواقعي هي "الأرض" للكاتب المصري عبدالرحمن الشرقاوي و"كليدر" للكاتب الإيراني محمود دولت آبادي. وهنا قد قمنا بالمقارنة بين الروايتين على أساس مبدأ العدالة الاجتماعية ونظام العمل على الأرض والأواصر الوثيقة بين أبناء القرية الواحدة، كما أشرنا إلى الجوانب الفنية لهاتين الروايتين.

أسئلة البحث

١- في العصر الذي نرى ونسمع ملامح الحداثة وصخب وضوضاء الحياة المكانيكية

لمـاذا يختار الروائىُّ الريـفَ كبيئة ومادة لتقديم آرائه ومعتقداتـه؟ هل اختار الكاتبان الشـرقاوى ودولت آبادى الريفَ كمسرح لأحداث روايتهما لأنهما عاشا تجربة مماثلة لكفاح البسـطاء فى قريتهما أو الاعتقاد بالحرية والعدالة سـاقتهما إلى الحديث فى هذا المجال؟

٢- ما هى الرسالة التى يريد أن يعلنها الكاتب الذى يتحدّث عن الريف ومظاهره؟ هل تعدّ الواقعية الاشـتراكية، السـببَ الوحيد فى كتابة رواية الريف أم هناك أسباب أخرى؟

٣- هل يضحّـى دولت آبادى فى "كليدر" والشـرقاوى فى "الأرض" بالموضوع من أجـل فكرة يؤمنان بهـا ويقرّانها أم نجدهما ملتزمين بالذات والموضوع سـويا؟ بعبارة أخرى هل تعدّ كلتا الروايتين وسيلة للتعبير عن مقاصد أيدولوجية ونوايا حزبية؟

٤- فما هى طبيعة الموضوعات التى يرصدها الروائى المصرى والإيرانى فى الريف؟ هل تعدّ "الأرض" وملكيتها الفكرة الرئيسـية للكاتبين أم هناك مواضيع أخرى تشـغل بالهما؟

فرضيات البحث

١- بادئ ذى بدء يبدو أنّ كلتا الروايتين تعدّان وسيلة للتعبير عن مقاصد أيدولوجية ونوايـا حزبية للكاتبين؛ ولكن بعد قـراءة عميقة وإمعان النظـر فيهما نجد وندرک أنّ روايـة "كليدر" تجتاز حـدود الأيدولوجية ودعايات حزبية وتدعـو إلى ما هو أفضل وأعلى من كل شىء وهو الحبّ، غير أنّ رواية "كليدر" الأرض"كليدر" تدخل فى إطار الأيدولوجية وتدعو إلى الاشتراكية.

٢- لاتختـص رواية الريف بالواقعية الاشـتراكية بل هناک بعض الأعمال والآثار تتجـاوز عن هـذه الروية الأيدولوجية البحتـة وتقوم بالبحث والحديث عن مشـاكل اجتماعيـة وثقافيـة يعانى منها المجتمع الريفى وتقدّم حلولا مناسـبة وملائمة وهذا ما نشـاهده عمليا فى "كليدر" حيث إننا فى بعض الفقرات والأسـطر نشـاهد أنّ الكاتب يتخلّى عن سرد الرواية مقدّما آرائه الفلسفية، والسايكولوجية والاجتماعية.

٣- إنّ معظم كُتّاب أدب الريف خاصة الشرقاوى ودولت آبادى عاشوا تجربة كفاح البسطاء فى قريتهم بإحساس متزايد بكراهية الظلم، وحبّ العدل وضرورة الكفاح فى سبيل الحرية، وبعبارة أخرى إنّ الظروف السائدة على البيئة كانت باعثة ساهمت فى خلق هذه الآثار وأنّ الكتاب ذاقوا وأحسّوا ما كتبوه.

٤- إنّ الأرض تلعب دورا أساسيا فى كلتا الروايتين وأنّ دولت آبادى، والشرقاوى وسائر الكتّاب فى أدب الريف ينظرون إلى الأرض نظرة قداسة وإجلال، لأنّ الحياة فى الريف تقوم على أساس الأرض والعمل فيها والصراع من أجلها.

سوابق الدراسة

إنّ أهمّ كتاب قام بدراسة الأدب الريفى هو "الريف فى الرواية العربية" للدكتور "محمد حسن عبدالله"، أستاذ النقد الأدبى بجامعة كويت؛ أمّا بالنسبة إلى رواية "الأرض" يمكننا القول إنّ الدراسات الموجودة عن هذه الرواية محدودة، وما اشتهر منها فى الكتب والمجلات المختصة لم يتجاوز فى كثير من الأحيان دراسةَ المضامين، أو المقارنة مع أعمال أخرى. ومن أشهرها كتاب "الأرض والصدى" لمحمد البدوى، دار المعارف تونس ١٩٩٧م؛ أمّا هذا لايصدق على "كليدر" لدولت آبادى لأنّ هناك دراسات عميقة ومحورية تلقى الضوء على بعض جوانب هذه الرواية الشهيرة ومن جملتها: ١- الوصف فى أعمال دولت آبادى خاصة "كليدر"، لزهراء زارع فى فرع الأدب الفارسى بجامعة أصفهان ١٣٨٦ش. ٢- شجرة ذات ألف جذر، دراسة أعمال الكاتب محمود دولت آبادى من البداية وحتى "كليدر"، لكتايون شهبرراد، طهران ١٣٨٢ش. ٣- دراسة بناء ألفاظ اللهجة السبزوارية فى رواية "كليدر"، لبروين صدايى، جامعة طهران ١٣٦٥ش.

لقد شملت هذه الأبحاث والدراساتُ، العديدَ من الملاحظات والاستنتاجات النقدية الصحيحة ولكن ما يميز هذه الدراسة غير المسبوقة ـ حسب معرفتنا ـ عن المقارنة بين هاتين الرائعتين فى الأدب الإيرانى والعربى، هو التركيز على الواقعية الاشتراكية والأرض كمسرح للروايتين وأيضا النوايا الحزبية المحتملة عند الكاتبين. والمنهج الذى نوظّفه فى هذه المقالة هو المنهج الوصفى التحليلى.

أدب الريف فى مصر

نلاحـظ بواكيرَ الأدب الريفى فى مصر عند رائد هذا الاتجاه الدكتور "محمد حسـين هيكل" الذى كتب أولّ رواية ريفية عربية (وادى، ١٩٩٦م: ٩١) والتى تسـمّى "زينب". غـنيٌّ عن البيان أنّ هيكل، لعب دورا أساسـيا فى الاتجاه الريفـى للرواية العربية عامّة وللروايــة المصرية خاصّة حيث تنقسـم الرواية الريفية فى مصر إلى قبل محمد حسـين هيكل وبعده وهذا يبين مكانة ومقدرة هذا الكاتب المصرى.

هنـاك كثير من الكتاب المصريين تحدّثوا عن الريف ومظاهره، فنظرا لكثرة عددهم نشـير فقط إلى أسمائهـم دون الدخول فى صلب آثارهم والحديـث عنها. فمن الكتّاب الذيـن أولوا الريف والحياة فيه اهتمامهم، يمكننا الإشـارة إلى محمد حسـين هيكل فى "زينب"، وطه حسـين فى "دعاء الكروان"، ومحمد عبدالحليـم عبدالله فى "لقيطة"، و"بعد الغروب" و"شجرة اللبلاب"، وثروت دسوقى أباظه فى" هارب من الأيام" و"قصر على النيـل"، وتوفيق الحكيم فى "يوميات نائب فى الأريـاف"، ونجيب محفوظ فى "ميرامار"، وعبدالرحمن الشرقاوى فى رواياته الثلاث "الأرض"، و"قلوب خالية" و"الفلاح".

رغم أنّ فنّ الرواية قد نشـأ فى حضن المدينة والمطبعة الأوروبية فإنّه نشـأ فى مصر فى حضـن الريف أو القرية ثمّ خرج إلى المدينة «فالفنّ الروائى ابتدع ليعبّر عن المدينة وليـس الريف أو القرية وارتباط ازدهاره بنشـأة المدن الكبيرة وانتشـار التعليم لأنّ الرواية فنّ يقرأ كما ارتبط بحصول المرأة على قدر من الحرّية الاجتماعية وبخاصّة حق العمل وحق الحب.» (عبدالله، ١٩٨٩م: ٧)

وتصوّر الرواية الريفية المصرية الفلّاح بريئا فقيرا مستغَلّا، والإقطاعيَّ ظالما مستغِلّا ولعلّ تصوير جرائم الإقطاع ومعركة الفلاحين لنيل حقوقهم من الإقطاعيين هو الموضوع الأوّل فى الرواية المصرية ونظيرتها الإيرانية. إنّ الفلاح فى الريف يقضى معظم أوقاته فى الأرض لكى يـأكل من ثمرة جهده وكدّ جبينه ولكن هيهات أن يتحقّق هدفه ويرى ثمرة عمله. لقد تثمر الأرض أشـهى ثمرات ولكن هذه الثمرات لا تدخل فى بيوت الفلاحين بل ترسـل إلى الأسواق لكى يسـتفيد من بيعها الملّاك ويتلذّذ من تذوّقها أبناء المدينة، أمّا الفلاحون وبنوهم تكون ثمرة جهدهم فى الأرض حسرة أليمة تذيب قلوبهم وهذا ما

يشـــوّه صورة الريف ويحوّلها إلى مســـتنقع يفوح منه رائحة قذرة كريهة تؤذى كل ما يمرّ بها. هذا ولكن كلّ هذه المظالم التى يســتغلّها هولاء الظالمون لايوجب استســلام الفلاح ولا تخمد إرادته وســعيه فى ســبيل الحريــة والعدالة وهذا ما نــراه فى رواية "الأرض" للشرقاوى والتى سنتحدّث عنه فيما بعد.

إنّ كلّ هذه المظاهر السلبية هى التى تسوق الكتاب وتدفع الشعراء إلى الكتابة عن الرّيف وعما يعانيه الريفيون وهذا لا ينحصر على مصر بل يشمل كل بلدان العالم الثالث الذى يكون نظام الزراعة فيها إقطاعيا ولذلک نرى الكتاب والشــعراء على الرغم من إعجابهم بجمال الريف وخلابة الطبيعة فيه يتألّمون من شــقاء، وبؤس وعداء يعانى منها الريفيون داعين برفع مستوى الفلاح الصحىّ والثقافىّ بالدراسة والتعليم.

أدب الريف فى إيران

يعــود ظهور الروايات التى تتحدّث عن الريف وعالمه فى الرواية المعاصرة الإيرانية إلى العقد الثالث من القرن الثالث عشــر الهجرى الشمســى، أمّا هذا النوع من الرواية بلــغ ذروتــه فى العقد الرابع والخامــس حيث اهتمّ الكثير مــن الروائيين بالحديث عن الريــف وخلقوا أعمالا رائعة وتعتبر رواية "دختر رعيت" (١٣٢٧ش) لـ"محمود اعتماد زاده" (بــه آذين) والتى تتحدث عن قرى منطقة جيلان أهمّ رواية كتبت فى العقد الثالث كمــا كتب "بزرک علوى" ســنة ١٣٢٦ش القصة القصيرة "گيله مرد" وأشــار فيها إلى نضــال ومقاومــة الفلاحين فى "جيلان" ببيان قوى وأوصــاف ناطقة من الطبيعة الخلابة والخضــراء لشــمال إيران كما يمكننا تســمية القصة القصيرة "چرا دريا طوفانى شــد" (١٣٢٨ش) للكاتب الشهير الإيرانى "صادق چوبک" قصة ريفية لأنّ الكاتب يشير فيها إلى أحداث تقع فى البحر وبهذا يصل إلى تجاوب وانسجام بين البيئة المحلية وما يجول فى داخل الشخصيات مقدّما ديناميكية وحيوية الطبيعة الريفية فى جنوب إيران. (انظر: بشيرى، ١٣٩٠ ش: ١٦٥-١٧٨)

أما مــن أهمّ الأعمال الروائية التى تتحدّث عن الريف وعالمه فى الأدب الفارســى فيمكننا الإشــارة إلى "شــريف جان شــريف جان" لمؤلفه تقى مدرسى، و"نفرين زمين"

لجلال آل احمد، و"دهکده پرملال" لأمين فقيری، و"عزاداران بَيل" لغلامحســين ساعدی، و"از اين ولايت" و"ســالهای ابری" لعلی أشــرف درويشــيان، و"کليدر" لمحمود دولت آبادی.

کليدر والأرض

واخترنــا رواية "کليدر" نموذجا من صدی الريف فی الأدب الفارســی لأنّه لم نتّخذ جانــب التطرّف إذا قلنا إنّ هــذه الرواية من أكبر وأفضل أعمــال روائية لا فی إيران فحســب بل فی العالم إذ إنّ كاتبها لا يطرح رؤية واحدة بل يعبّر فيها عن وجهات نظر مختلفــة كأنّ الكاتب قرأ وأدرک هذه الجملة من الفيلســوف الألمــانی الكبير فردريک نيتشــه: «کيف نســتفيد ونتمتّع من كتاب لا يرشدنا إلی كتب أخری» (يالوم، ١٣٩١ش: ١٣٤) فقــارئ "کليــدر" حينما يقرأ هذه الرواية فكأنّه قرأ عدة روايات وذلک بســبب توسّع الأفكار فيها.

يعتبر محمود دولت آبادی أهمّ كاتب إيرانی تحدّث عن الريف وعالمه وأكثرهم تأثيرا فهــو يصوّر فی أعماله هواجس ومشــاكل أهــل الريف ببيان قوی وســاحر يدلّ علی عبقريتــه، فهذا الكاتب الشــهير الإيرانی خلّد اِسمه فی تاريــخ الأدب الإيرانی برائعته الأدبية "کليدر" والتی يعتبرها البعض أفضل رواية كتبت فی إيران.

وأمّا عن سبب اختيار رواية "الأرض" نستطيع القول بأن للأرض أصداء واسعة ترنّ فی أرجاء الوجود فإنّها دعوة للإنسان الفعّال إلی أن يحبّها فيعشقها فيلتصق بها ويذوب فيها عشــقا وفعلا، فإنّ للأرض منطقها حيث لن تخضــع إلّا لمن افتداها بعرقه، وجهده، وحياتــه، وقلبه وهذا ما ينطبق علی "کليدر" تمام الانطباق ويصدق كل الصدق. نعم إنّ لـ"کليدر" و"الأرض" صوتا وصدی يســمعهما الإنسان ولكنه ربما لا يدرک ماوراءهما بسبب رموز تكمن فيهما. فنأمل عبر دراستنا هذه أن نعطی روايتی "الأرض" و"کليدر"، حقّهما حيث نرسم ملامح هاتين الروايتين عبر الخوض فی غورهما.

وبمــا أنّ عبدالرحمان الشــرقاوی، يتقدم علی دولت آبادی فی الميــلاد والوفاة، نبدأ حديثنا معه ثم نواصل كلامنا بالغور فی عالم دولت آبادی خاصّة رائعته الأدبية الشهيرة

"كليدر".

عبدالرحمن الشرقاوی صاحب رواية "الأرض"

ولد الشــرقاوی فی ١٠ نوفمبر عام ١٩٢٠م بقريــة الدلاتون بمحافظة المنوفية وتوفّی فی اليوم والشــهر نفســه عام ١٩٨٧م. بدأ تعليمه فی كتاب القرية ثم انتقل إلی المدارس الحكومية حتی تخرّج فی كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول عام ١٩٤٣م. بدأ حياته العملية بالمحامــاة لكنــه هجرها لأنــه أراد أن يصبح كاتبا فعمل بالصحافــة فی مجلة الطليعة فی البداية ثم مجلة الفجر وعمل بعد ثورة ٢٣ يوليو فی صحيفة الشعب ثم صحيفة الجمهورية ثم شــغل منصب رئيس تحرير صحيفة "روز اليوسف" وعمل بعدها فی جريدة "الأهرام" كما تولّی عدداً من المناصب الأخری منها سكرتير منظّمة التضامن الآسيوی الأفريقی وأمانة المجلس الأعلی للفنون والآداب. (خفاجی، ١٩٨٩م: ١٢٩)

تلعب البيئة دورا أساسيا فی تكوين شخصية الأديب وهذا ما نراه عمليا فی عبدالرحمان الشرقاوی. عاش الشرقاوی فی بيئة مضطربة تعانی من الفقر، والاستعمار والظلم حيث ذاق الثلاثی المرعب المتمثّل فی الفقر، والجهل والمرض كما واجه الاستعمار الإنجليزی والهتافــات التی يردّدها الفلاحــون فی المظاهرات وكل هذا أثّــر فی الطفل الصغير كل التأثــير وتجلّی فی آثاره الكثيرة فيما بعد خاصة فی رواية "الأرض" والتی هی موضوع هذه الدراسة.

لم يكن الشرقاوی بمعزل عن مجريات الواقع بل علی العكس نراه أول كاتب فی مصر تخلّص نفسه من الفضاء الرومانسی ومال إلی الروايات الواقعية كاتبا رواية "الأرض" وهــی أول روايــة واقعية مكتوبة عن الريف. إنّ هذا الكاتب المصری «كشــعراءِ جيله تأثّر بالشيوعيّة وانتمائه إلی اليسار حيث كان عضواً فی جماعة أنصار الإسلام اليساريّة آنذاک.» (كمال، ١٩٩٠م: ٤٠)

كان عبد الرّحمن الشّرقاوی واحداً من الكتاب العرب المسلمين الذين فهموا الإسلام علی حقيقته. فقد أدرک أنّ جوهر الإسلام هو مساندة الفقراء والمستضعفين فی الأرض كما يقول: «لوكان كارل ماركس قرأ القرآن ودرس السّــنة المحمّديّة لما احتاج أن يؤلّف

رأس المال.» (المصدر نفسه: ١١٦)

ظلّ الشـرقاوى حتى النهاية اشـتراكى النزعة رغم اسـتنارته الإسـلامية ولكن الاشتراكية التى تؤمن بالإسلام وتقيم فرائض الدين من الصلاة، والصوم والزكاة. يقول ابنه الدكتور شـريف الشّـرقاوى حـول أيامه الأخيرة: «كان فى الأيـام الأخيرة دائم الصّلاة والبكاء عند سماعه للقرآن.» (المصدر نفسه: ١٤٠)

كان عبد الرّحمن الشّرقاوى أديباً، وشاعراً، وصحفيّاً، ومسرحيّاً وسينمائيّاً فهو طرق لضالّته المنشودة أبوابا كثيرة من الشعر، والمسرح، والرواية، والقصة القصيرة والمجالات الدينيـة وترك آثارا خالدة ترجمت إلى لغـات مختلفة وفيما يلى بعض آثار هذا المفكّر والكاتـب المصرى: أمّا الرواية فله أربع روايات وهى: "الأرض" ١٩٥٤م، و"شـوارع الخليفة" ١٩٥٧م، و"قلوب خالية" ١٩٥٧م و"الفّلاح" ١٩٨٠م.

أمّا مسـرحياته فهى: "مأسـاة الجميلة" ١٩٦٢م، و"الفتى مهـران" ١٩٦٦م، و"تمثال الحرّية "١٩٦٧م، و"وطنى عكا" ١٩٦٩م، و"الحسـين ثائراً والحسـين شهيدًا" ١٩٦٩م، و"النّسر الأحمر "١٩٧٦م، و"أحمد عرابى زعيم الفّلاحين" ١٩٨٥م.

وأمّا فى مجال الشعر فكان للشرقاوى ديوانان فى الشعر، الأول يحمل عنوان قصيدته الشـهيرة "من أب مصرى إلى الرئيس ترومان" والثانى يضمّ مسرحيته من فصل واحد، ومجموعة قصائد "تمثال الحرّية" و"قصائد منسيّة".

ملخّص رواية الأرض

تبـدأ الرواية بقصـة لعبة الفرح والتى دبّرتها فتاة تسـمّى "وصيفة" مع بنات وأولاد القريـة واقترحت فيها "وصيفة" أن تكون هى العروسـة فى هذه اللعبة ثم اختارت فتاة لدور الداية أمّا العريس فاختارت الراوى، غير أنّ هذه اللعبة لم تتمّ لأنّ الشيخ الشناوى وهو الرجل الدينى فى القرية دخل فجاة وشتم العروس والعريس وطردهما من المصلّى ثم تدخل الرواية فى مسار آخر وتعرض قصة الفلاحين يناضلون الإقطاع والحكومة من أجل الأرض والماء. اشتعل فتيل الأزمة بين الفلاحين والحكومة بسبب تقصير عدد أيام الرىّ. إنّ رجال الهندسـة حذّروا الريفيين بأنّ عدد أيام الرىّ أصبحت خمسة أيام بدلا

من عشـــرة أيام وهذا ما لا يقبله الريفيون ويتورّطون بســـبب ذلک فی اشتباکات عنيفة مع رجال الحکومة وعبدالهادی بطل القرية أوّل من اشتهر لسانه متحدّيا ومعارضا هذه المبادرةَ من الحکومة.

دخلــت القرية فی الأزمة بعد هذا القرار الــذی أصدرته الحکومة وتضاربت الآراء حــول إيجاد حلّ ملائم، واقترح محمد أفندی وهــو المدرّس الإلزامی أن يکتب عريضة إلــی وزير الأشــغال وقال إنّ محمود بــک باعتباره نائب الحکومة يســتطيع أن يحملها اليه فهو من معارفه وکتب محمد أفندی عريضة وإن اعترض محمد أبو ســويلم باعتباره رئيس الخفراء السابق، ثم ذهب به إلی العمدة وهو أستاذ الخداع لکی يقدّمه لمحمود بک ولکن حينما رأی محمود بک العريضة، جنّ جنونه وشــتم العمدة وأهل القرية، وقال إنّ العريضة شديدة اللهجة وهو يکتب بنفسه عريضة أخری. کتب محمود بک عريضة أخری بنفسه ولکن لم يشِر فيها إلی تعديل نظام الریّ الزراعی بل جاء فيها موافقة أهل القرية علی الطريق الزراعیّ لأنّ الباشا بدأ يتمّم بناء قصره الکبير ويحتاج إلی دعم الحکومة، فإنّه يريد أن يشقّ الطريق الزراعی من أراضی الفلاحين الذين يرفضون هذه الفکرة.

وأمــر العمدة الخفراء أن يذهبوا بالورقة التی عــاد بها من عند محمود بک إلی أهل القريــة لکی يجمعوا أصابعهــم وأختامهم عليها ووضع جميع أهــل القرية أختامهم علی العريضة الجديدة إلّا "محمد أبوسويلم" و"محمد أفندی" و"دياب"، وبهذا دخلت القرية فی أزمة أخری وهی الطريق الزراعیّ وســيطرت حالة من الحزن والأسی علی القرية بعد أن عرفوا أنّ العمدة اســتغلّ ســذاجتهم وخدعهم مرة أخری فهم أجمعوا علی المقاومة والنضال حتی الرمق الأخير. ورغم إنذار الحکومة وتهديد محمود بک فقد کان الفلاحون قطعوا الجسر ورووا أرضهم ولم تقف الحکومة مکتوفة الأيدی أمامهم بل اعتقلت کثيرا من رجال القرية من بينهم محمد أبو ســويلم، وعبدالهادی ودياب بســبب قطع الجســر فسيطرت مسحة من الحزن والألم والکآبة علی القرية.

ولکن تم الإفراج عن المعتقلين وعادوا إلی القرية إلّا أنّ رجال القرية لم يستســلموا وقرّروا علی مواصلة النضال فهم تسلّلوا إلی الترعة وقذفوا الحديد فی الماء، وبعد هذا أرســلت الحکومة رجال الهجانة إلی القرية وهــم هبطوا بالکرابيج وانهالوا ضربا علی

الفلاحين وأمروهم بالرجوع إلى الدور وأخذ رجال الزراعة يقومون بحفر الحقل فى أراضى القرية خاصّة أرض محمد أبو سويلم، وحينما اعترض محمد أبو سويلم، هوى رئيس الهجانة على وجهه بكفّ وأمر العساكر أن يحبسوه هو ومن معه من الرجال من عبدالهادى، ودياب وعلوانى فى غرفة التليفون بدوار العمدة وتنتهى الرواية بعودة الراوى إلى مصر لتكميل دراساته الثانوية ونحن لا ندرى هل تمّ الإفراج عن المعتقلين أم لا؟ وهل انتهى مشروع الطريق الزراعىّ واستسلم أهل القرية أمام قوّات الحكومة أم لم ينته ولم يستسلم الناس؟

تعرض رواية "الأرض" قصة فلاحى إحدى القرى المصرية يناضلون الإقطاع والحكومة من أجل الأرض والماء وتحكى لنا الرواية عهد صدقى فى مصر وما يعانيه النّاس من القتل، والفقر والنفى بسبب إلغاء الدستور على يد إسماعيل صدقى «وفى تلك الأيام كانت القاهرة لا تهدأ أبدا وكنت أعرف من أحاديث إخوتى الكبار ومن الجرائد التى يحملونها أنّ رجلا اسمه صدقى يحكم مصر بالحديد والنّار بعد أن ألغى الدستور لحساب الإنجليز وكنت أراه يطلق فى القاهرة جنود الإنجليز حمر الوجوه ليحملوا له سلطانه على رقاب الناس.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ١٤) كما نرى عبدالهادى بطل القرية يصبّ جام غضبه على حزب الشعب الذى يدافع عنه الباشا وأعوانه فى القرية «يا جدع دى الحكومة حكومتهم والكلمة كلمتهم دا الباشا فى حزب الشعب اللى ماسك البرّ وحارقة بولعة. الله!! خبر إيه يا علوانى مش تأخذ بالك". (المصدر نفسه: ٥٢)

تتحدّث رواية "الأرض" عن التمييز الطبقى الذى تعانى منه القرى المصرية مثل بقية قرى الشرق الأوسط وهذا ما تصوّره "وصيفة" فى الرواية قائلة: «فعلوانى وشيخ البلد الذى يشغله وحتى العمدة نفسه لا يساوون فى البندر شيئا وقد حدّثها زوج أختها أنّه رأى المأمور الذى يهزّ الدنيا يرتجف أمام الحكمدار ورأى الحكمدار يرتجف أمام المدير ورأى المدير يقبّل يد وزير كان فى زيارة مدرسة الزراعة بعاصمة الإقليم.» (المصدر نفسه: ٣٧)

«لقد أثارت "الأرض" إبّان صدورها ضجيجا لصراحة تعبيرها عن المجتمع الجديد المتنامى وإدانتها لمصادر الإحباط والفساد فى الماضى والحاضر وساعدت على تكوين

تيار جديد فى فنّ الرواية العربية هو الواقعى الاشتراكى.» (عبدالله، ١٩٨٩م: ٩٥)

إنّ الشرقاوى فى "الأرض" يعيش صراعا مؤلما بين ما يشاهده من قسوة الحياة فى الريف وما يرى أن يبشّر به من ثقة فى المستقبل" لكن مع هذا الجوّ المفجع والمؤسف، نرى بوارق الأمل، لأنّ التقارب يحدث بين تلميذ "طلعت" وهو من الغرابوة وصبى راغب فى تعلّم القراءة من أهل القرية وهذا ما نراه فى "شجرة البؤس" لطه حسين و"ميرامار" لنجيب محفوظ و"الأرض" للشرقاوى. (اُنظر: الشطى، ١٩٧٤م: ٣٥٨-٣٦٣)

محمود دولت آبادى

ولد محمود دولت آبادى سنة ١٩٤٠م فى مدينة سبزوار لمحافظة خراسان حيث أنهى دراسته الإعدادية فيها. (أمير حسين چهلتن، فريدون فرياد، ١٣٦٨ش: ١٨٠) ثم ترك قريته متّجها إلى مشهد وبعدها إلى طهران حيث قضى معظم عمره فى العاصمة الإيرانية مجرِّبا فيها مهنا مختلفة. ثمّ تعرّف على شخصيات أدبية شهيرة وشارك فى حلقاتهم وذلك بسبب شغفه الكثير بالعلم والتعليم وقد لا نتّخذ جانب التطرّف إذا قلنا «إنّ مكانة دولت آبادى فى الأدب المعاصر الإيرانى تشبه كثيرا بالمكانة التى حظى بها الشاعر الكبير الإيرانى أبوالقاسم فردوسى فى الأدب القديم مكانة متميزة بلامنازع لا يشقّ غبارها.» (بشيرى، ١٣٨٦ش: ٢٣٥)

إن الراوى الإيرانى الكبير، دولت آبادى قد ركّز حياته على تأليف القصة والرواية، وخلّف آثاراً خالدة فى هذا المجال تكون حرية بأن تحصل على جائزة نوبل للأدب أو على الأقل ترشيحها لهذه الجائزة العالمية خاصّة رواية "كليدر" والتى بلغت ذروة الجمال والإبداع. ومن الجدير ذكره أن أغلب آثاره مترجَم إلى لغات مختلفة نشير فيما يلى إلى بعض منها: القصة القصيرة: "انتهاء الليل"، و"أدبار"، و"عند أسفل منارة الولى شعيب"، و"تقيد"، و"هجرة سليمان"، و"الظلال التعبى"، و"الصحرواى"، و"الرجل". والقصص الطويلة تقريبا: "السفر"، و"دعوى بابا سبحان"، وراعى البقر"، و"مع شبيرو"، و"من الأزقة الملتفّة"، و"عقيل عقيل". والروايات مثل: "مكان سلوج الخالى"، و"كليدر"، و"الوقت المنقضى وكبار السن".

ملخّص عن الرواية

"كليـــدر" هو قصة رجل باســـم "گل محمد" وهو من العشـــائر الكرديـــة التي أبعدها "نادرشـــاه" من غرب إيران إلى شمال شرقي خراسان بسبب تمرّدها، وضغطت على هذا الرجل ظروف غـــير مؤاتية مثل القحط، وتلف الحيوانات والإعدام حيث لا يمكنه دفع الضريبـــة إلى مأموري جابي الضرائب في الوقت الذي يصـــرّ الماموران على دفع "گل محمـــد" الضريبة أو يرافقهم إلـــى المدينة لتوضيح عدم تمكّنه من دفـــع الضرائب، ولكن رفض "گل محمد" أن يرافقهما إلى مقرّ الشـــرطة إذ كان قد شـــارك من قبل في دعوى "جارگوشلي" والتي أسفر عن قتل رجلين ولذلك لم يكن له بدّ إلّا قتل المامورين وفعل هذا بمساعدة عمّه "خان عمو" حيث يفاجئان المامورين بالهجوم ويقتلونهما فصار "گل محمد" بطل "كليدر" متمرّدا وطاغيا على الحكومة. إنّ رجال الأمن يعتقلون "گل محمد" أخيرا ويلقون به في سجن "سبزوار" ولكنّه ينجح أن يهرب من السجن بمساعدة "ستار" وهو من أعضاء حزب"توده". إنّ "گل محمد" بفراره من الســـجن وقتله المامورَين وابن خالته "على أكبر حاج بسند" الذي باح بسرّ قتل المأمورين في مقرّ الشرطة، أعلن تمرّده علـــى الدولة علنيا وهذا ما يعرفه "گل محمد" وكلّ أعوانـــه وأقاربه فلذلك قام بتجنيد الناس لأنـــه يعرف جيدا أنّه لا يمكنه الصمود والمقاومة أمام الحكومة. كانت ردود فعل النـــاس إيجابية معه وذلك بســـبب القانون الخاصّ الذي ينفّـــذه بين الناس والّذي كان يقـــوم على أســـاس العدل والإنصاف حيث يتّجه إليه كثير مـــن الناس من المنطقة حتى يحلّ بطل "كليدر" مشـــكلتهم ويخلّصهم مما يعانون منه، فهـــو أصبح عيارا حقيقيا يذكره الناس في مجالسهم ومحافلهم بالاحترام والفخر كأنّه نبيّ بعث لكي ينقذ الناس من الظلم والإخفاق. فحدثت معارك كثيرة بينه وبين قوّات الحكومة وكانت نسبة الانتصار لـ"گل محمد" أكثر بكثير من الحكومة وهذا أدّى إلى انتشار شهرته وتناوله الناس بالإشاعات مدحا وقدحا فأصبح "گل محمد" متمردّا وقامت الحكومة بتعيين جائزة لمن يقتله ويقطع رأسه.

حظيـــت "گل محمـــد" بمكانة رفيعة بين الناس وضاع صيتـــه يوما بعد يوم وهذا ما لم تقبله الحكومة حيث أرسلت جيشا حاشدا بقيادة "سيد شرضا" و"جهن خان" للإطاحة

به ورهطه فاقترح أقارب "گل محمد" حشـــد الناس وتسليحهم إلّا أنّ "گل محمد" رفض طلبهمـا وقال إنّه لا يريد تهييج الفلاحين وتسـليحهم لمنـع الهزيمة وهو يعرف جيدا أنّ نهايتـه قريب وبعد أيام يقتل ولذلک يصرف أفراده المقاتلين مثل"ســتار" و"خان عمو" وأخويـه "بيگ محمـد" و"خان محمد" عن المعركة النهائيـة ولم ينصرف إلّا أخوه الأكبر "خـان محمد" وذلک لأنّ "گل محمد" قال له إنّ حقده شـديد ويمكنه الثأر من الأعداء، فنشـبت الحرب بين الطرفين وأشـعل كلاهما النيران فلم يلبث حـتى قتل "بيگ محمد" ثم"خان عمو"، و"سـتار" و"زيور"، زوجة "گل محمـد"، إلّا أنّ "گل محمد" جرح وأغمى عليه وقطع رأسه وهكذا تنتهى رواية "كليدر" بنهاية مأساوية.

يسـتلزم علينا القول بأنّ روايـة "كليدر" تعدّ واحدة من أفضـل الروايات الثلاث فى تاريـخ الأدب الإيـرانى إن لم نقل أفضلهـا والتى كتبها الروائى الشـهير والعبقرى الإيرانى محمود دولت آبادى «فيصوّر فيها أحداث بعض قرى خراسان فى فترة ١٩٤٥- ١٩٤٧ش.» (امير حسين چهلتن- فريدون فرياد، ١٣٦٨ش: ١٤٧)

ويعدّ "كليـدر" أطول رواية فى تاريخ الأدب الإيرانى، كمـا يَعتبر صاحبُ الكتاب رائعتَـه أكملَ كتاب ألّفه: «روايـة "كليدر" من حيث الكمية، والكيفيـة، وبنية الرواية، واسـتخدام الشـخصيات، والحبكة، واللغة، والمنولوجات، وبيان الأحاسيس والمشاعر الإنسـانية فى الشخصيات المختلفة والتعبير عن الأحوال والتصرّفات تعتبر أكمل عمل يمكنـنى أن أعمله باعتبارى مؤلّفا وروائيا وربّما يمكننى القـول إنّ رواية "كليدر" فاقت تصوراتى من بعض الجهات كما لايزال تصيبنى الدهشـة قليلا حينما أقرأ بعض مقاطع منها.» (إسحاقيان، ١٣٨٣ش: ١٠١)

المحاور المشتركة بين الروايتين

الأرض وقداستها

تعتبر قضية الأرض من الشواغل الأساسـية للرواية العربية فالشرقاوى فى روايته "الأرض" يركّز اهتمامه على الحياة الريفية ويتحدّث عن قداسـة الأرض وأهمية العمل بهـا حيث يعتبرها من الخطوط الحمراء التى لا يمكن المسـاس بهـا فهو يرتبط المكانة

والشأن لأهل القرية بالأرض حيث إنّ الذين يمتلكون الأرض يحظون بالاحترام والمكانة، والذين لايملكونها، لايملكون شيئا حتى الشرف: «الذى لا يملک فی القرية أرضا لا يملک فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف.» (الشرقاوی، ١٩٧٠م: ٣٧٨) إنّ الشرقاوی حصر مفهوم الكرامة والإحساس بالشرف فی ملكية الأرض والعمل أمّا هناک نقطة أخرى من المحتّم علينا الإشارة وإلقاء الضوء عليها وهى أنّ الشرقاوى لا يعطى جلّ اهتمامه بمجرد ملكية الأرض بل يعطى دورا هامّا لعمل صاحب الأرض فی أرضه حيث يجعل العمل عنصرا أساسيا لصاحب ومالک الأرض. فهو يحبذ بعبد الهادى لأنّه يمتلک الأرض ويعمل بنفسه فيها ولا يؤجره للآخرين.

وكذلک للأرض فی "کليدر" أهمية كبيرة حيث إنّ الذين يمتلكون الأرض يحظون بالكرامة والعزة أمّا الذين لا يملكون الأرض فيستغلّون ويهانون بيد الملاک والإقطاعيون، ولكن من الضرورى أن نشير إلى الملاحظة التى توجد فی "کليدر" حول الأرض كما كانت موجودة فی "الأرض" للشرقاوی وهى أنّ مجرّد امتلاک الأرض لا يكفى بل يجب أن يعمل الرجل الذى يمتلک الأرض فی أرضه ويأكل من ثمرة كدّه وعرق جبينه لأنّ الأرض مثل العرض والشرف، والإنسان لا يعطى شرفه للآخرين؛ قال قدير لنادعلى: «زمين مثل زن آدم است. مرد که زنش را به ديگرى وا نمى گذارد. مال وحشم هم.»[١] (دولت آبادی، ١٣٨٧ش: ٨٢٦)

الدعوة إلى الثورة

يعتقد "ستار" أنّ الثورة هى أفضل سبيل لتخلّص المجتمع من مشاكله واضطراباته وهذا ما اعتقد به الشرقاوی فی "الأرض" فقال ستار، وهو رمز الثورة فی رواية "کليدر" لدولت آبادی": «فقط انقلاب! اگر ملتى مى خواهد زندگانى كند، بايد بتواند بجنگد. جنگ با دشمنى که مشخصا آن را مى شناسد. خودت مى گويى ما مردمى هستم با دست خالى، پاى برهنه وشكم گرسنه. خوب در اين جنگ انقلاب ما مردم چى از

١. إنّ الأرض مثل الزوجة والرجل لايترک زوجته للآخرين وكذلک المال والحشم.

دست مى‌دهيم.[١](المصدر نفسه: ١٨٠٥)

يبدو أنّ صاحب "كليدر" أخذ هذا المضمون من كتاب "الخبز والخمر" لسيلونه حينما قال "دون بائولو لـ "كريستينا" «فى مجتمع كمجتمعنا ليست الحياة المعنوية إلّا الحياة الثوروية.» (سيلونه، ١٣٥٣ش: ٣٩١)

وكذلك نلاحظ هذا المفهوم من الثورة فى رواية "الأرض" لأنّ الشرقاوى لا يعتقد بالتصالح ذاهبا إلى السبيل الوحيد لاستقرار العدل والمساواة ألا وهى الثورة للإطاحة بحكومة صدقى وأعوانه.

إنّ الشرقاوى فى رواياته كاتب اشتراكى تقدّمى ينتصر للكادحين ولا يرى إمكان التفاعل أو التصالح بين الجانى والضحية ويرى أنّ العمل الجماعى هو صيغة الحياة وضمان التقدّم وحماية المكاسب. هذا ما تقوله مضامين رواياته وما يرتفع كشعارات محدّدة فى روايته الأخيرة بصفة خاصّة. فهو وجّه نقدا لاذعا لرواية "زينب" التى كتبها محمد حسين هيكل عام ١٩١١م (عبدالله، ١٩٨٩م: ٩٥) ويقول: «على أنّ قرية زينب لم تعرف طعم الكرابيج كما عرفت قريتى ولم تذق قرية زينب اضطراب مواعيد الرى ولم تجرّب بول الخيل يصبّ فى الأفواه ولم تصرف قرية زينب زهو النصر، وهى تتحدّى القضاء، والإنجليز، والعمدة، والحكومة وتنتصر لبعض الوقت وزينب التى لم تكن أبدا على الرغم من كلّ شى جميلة كوصيفة لم تذهب إلى قاعة الطحين ذات يوم لتعود إلى أمّها باكية كما صنعت الوصيف.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ٣٤٤-٣٤٥)

كما ذكر سابقا إنّ الشرقاوى كاتب اشتراكى تقدّمى يعتقد بالصراع مع الاستعمار والإقطاع صراعا ساخنا مباشرا، فهو يحبّ عبدالهادى حبّا جمّا ويجعله بطلا فى هذه الرواية لأنّ عبدالهادى لايخيب ولاييأس من الثورة ضد الإقطاع والظلم لحظة فهو شخصية ثوروية يعلن الحرب ضدّ كل من يضطهد القرية ولو كانت الحكومة أو الإنجليز أو أى شخص من داخل أو خارج القرية: «عرف أنّ كلّ شىء مصيره يتعدّل مادامت

١. الثورة، الثورة ولاشىء. إذا كان الشعب يريد أن يعيش يجب أن يقدرعلى المحاربة. المحاربة مع العدوالذى يعرفه جيدا. أنت تقول نحن شعب حفاة عراة جياع مكتوف الأيدى. طيب إذن نحن باعتبارنا شعبا ماذا نفقد إذا نحارب؟

مصر ترفض أن تستعبد.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ٢٤١) أمّا هذا الكاتب المصرى يشنّ هجوما لاذعا إلى الشيخ يوسف ويستهزئ به لأنّه مال إلى الثورة والمقاومة فى البداية أمّا لم يلبث طويلا حتى استسلم ورفع الراية البيضاء خاضعا أمام الاستبداد والظلم.

نهاية الروايتين مفتوحة

إنّ الرؤية الواقعية هى رؤية متشائمة ومتأزّمة حيث إنّ الخير ليس فائزا فى نهاية الرواية، بل نرى فى أغلب هذه الروايات أنّ الشرّ يهزم الخير ويسيطر على المجتمع وهذا ما نراه فى روايتى "الأرض" للشرقاوى و"كليدر" لدولت آبادى حيث إنّ الأمر قد انتهى فى "الأرض" إلى ضياع جهود الفلاحين اذ عبّد الطريق، وعلى الفلاحين أن يتكيفوا مع الواقع الجديد كما أنه لم يتمّ الإفراج عن زعماء القرية فى دوار العمدة وهذا يصدق على رواية "كليدر" لدولت آبادى إذ انتهى الأمر إلى قتل "گل محمد" وأعوانه إلّا "خان محمد" الذى يهرب ويحمل بوارق الأمل.

سيطرة الواقعية

يمكننا القول إنّ الالتزام الدقيق بأحداث التاريخ الحقيقية وشخصياته وأمكنته وزمانه يشير إلى لون من ألوان الرواية التاريخية ذى معيار محدّد هو الالتزام والأمانة والدقّة فى التعامل مع المادة التاريخية ولا يكتمل هذا المعيار دون أن نلاحظ أثره فى فنية الرواية وهو أثر سلبى غالبا لأنّ التغليب الحقيقى سيضيق الخناق على المتخيل فلا يترك له فرصة ابتداع الأحداث والأزمنة، والأمكنة، والشخصيات الرئيسية وإذا استلّت هذا العناصر الفنية من التخييل فلن يبقى غير الهيكل العام للرواية. (روحى، ٢٠٠٣م: ٦٨)

فبما أنّ كلتا روايتى "الأرض" و"كليدر" تشير إلى حدث تاريخى معين فمن الطبيعى أن يغلب الجانب الواقعى على التخيلى لأنّه كلّما ارتفعت نسبة المادة التاريخية اضطرّ الروائىّ إلى التقيد بالأحداث الحقيقية، والشخصيات، والأمكنة، والأزمنة وهذا يؤدّى إلى ضعف قدرته التخيلية الروائية، خاصّة فى رواية "الأرض" للشرقاوى ولكن فى رواية "كليدر" نلاحظ تجلّى الخيال أكثر من "الأرض" لأنّ هناك شخصيات خيالية مثل

"بلقيس" و"شيرو" يبدعها دولت آبادی وليس لها أثر فی الواقع.

مسرح الأحداث

إنّ أحداث كلتا الروايتين تحدث فی الريف إلّا أنّ فی "كليدر" لايزال يعيش الناس فی المجتمع الريفی الطبقی والمتخلّف حيث إنّ كبار الملاک وصغارهم فی رأس الهرم يظلمون الناس دون أن يحاسبوا أنفسهم أو يحاسبهم أحد. فالحكومة لا تلعب دورا بارزا بل الدور الرئيس يعود إلی الملاک الذين يقنّنون وينفّذون علی أساس منفعتهم الشخصية، وبعبارة أخری إنّ الحكومة لا تتدخّل فی شؤون الناس إلّا فی مواقع خاصّة مثل الصراعات الطائفية، أو طغيان ونهضة تهدّد مصالح الحكومة والملّاک، أو أخذ الضرائب. فالثروات الطائلة للملّاک والقدرة التی يحظون بها بسبب دعم الحكومة توفّران لهم كل شیء فی رواية "كليدر" حتی يمكّنهم أن يخترقوا حقّ الرعايا وينتهكوا عرضهم فهذا هو عين الأرباب "آلاجاقی" علی "شيرو" حيث يطلب من "بندار" أن يسمح لها لكی تعمل فی بيته حتی يستطيع أن يستمتع بها، ولكن فی رواية "الأرض" للشرقاوی إنّ المجتمع الريفی تقدّم خطوة حيث إنّ كلّ أهل القرية يقفون أمام مظالم الحكومة ولا يستسلمون وإن اعتقلوا واحتقروا بيد رجال السلطة. وبكلام آخر، فی رواية "الأرض"، أهل القرية كلهم يقاومون أمام الحكومة طالبين استقرار المساواة، والحرية، والتوزيع العادل للثروات إلّا العمدة والشيخ الشناوی، وهما من عملاء الحكومة، سواء من كان يملک الأرض أو لا يملک، ولكن فی "كليدر" لاتزال القرية لم تتخلّص من عقدة الملاک والتمييز الطبقی.

الصراع

تقوم كلتا الروايتين علی أساس الصراع، غير أنّ فی "كليدر" يبدأ الصراع بإصرار الحكومة من أخذ الضرائب من "گل محمد" وامتناعه من تسديد الضرائب ولكن فی رواية "الأرض" للشرقاوی يبدأ الصراع من تقسيط مياه الری من عشرة أيام إلی خمسة، فلذلک يمكننا القول إنّ الصراع فی "كليدر" فردیّ ولكن فی "الأرض" جماعیّ حيث إنّ

كلّ أهــل القرية يدخل فيه؛ بعبارة أخــرى أنّ "گل محمد" في "كليدر" يدخل في الصراع والحــرب مع الحكومة بقتله مأمورى جابى الضرائب ثم يتّســع نطاق الصراع ولكن في "الأرض" يدخل كلّ أهل القرية في الصراع من البداية حتى النهاية، لأنّ الحكومة قامت بتقليل مدة الريّ من عشرة أيام إلى خمسة وهذا ما يعارضه كل أهل القرية.

اللغة

تحظــى لغة الراوى في الرواية وما يجرى الكاتب على ألســنة شــخصيات الرواية، بأهميــة بالغة في مجال الــكلام عن التقنيات الجمالية للرواية. حيــث إنّ الروايات التى تتحدّث عن الريف خاصّة في اللغة العربية تختلف عن اللغة المحكية للشــخصيات وعلى سبيل المثال لا يستخدم الكاتب للفلاح لغة أدبية فخمة، بل إنّ الفلاح يتحدّث بعبارات بســيطة وعامية غيرمعقّدة، ولكن الشــخصيات المثقّفة والآكاديميــة التى تدخل في هذه الروايــات تســتخدم لغة أدبية فاخرة وفصيحة غالبا وهذا مــا نراه في رواية "الأرض" حيث إنّ عبدالرحمان الشرقاوى يلتزم بهذا الأصل جيدا فهو يستخدم على سبيل المثال لشــخصية "علوانى" ،وهو من البدو النازحين ويرعى غنم أبيه، لغة عامية بدوية يذكّرنا باللهجة البدوية التى تســتخدمها أهل الوبر وســكان البوادى لأنّه شــخصية غير مثقّفة وليس له أى اطّلاع بالعلم الحديث ولم يعش إلّا في القرية: «يا مراحب يا زين الفتيان.. مراحب بالجدعان..اتفضل شــاى..ريح هنا يا زين العرب والله شــرفتنا.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ٥٠) ولكــن لمحمد أفندى باعتباره مدرّســا في القرية لغة فاخرة فهو في عريضة كتبها إلى الحكومة نيابة عن أهل القرية يقلّد أســلوب المنفلوطى ذاكراً إياه: «خلاص، بقى حاكتب أنا العريضة حاأكتبها مقنعة تجمع بين الرجاء الهادئ والاســتنكار الصارخ. حاكتبها بأســلوب المنفلوطى. وأخذ محمد أفندى يقول إنه كتب العريضة وأنّه من فرط الفصاحة قال: إنّ الفلاحين اذ قطعت منهم خمســة أيام ريّ سيفرشون الغبراء ويلتحفون الســماء.» (المصدر نفســه: ٧٢-٨٠) فهذه الجملة يذكّرنا بالجمــلات البليغة والملحمية للمنفلوطى.

والوضع يختلف بالنسبة إلى دولت آبادى، حيث إنّ هذا الكاتب الإيرانى في روايته

"كليدر" لا يلتزم بهذه الحدود والثغور بل يجتازها فهو يستخدم للشخصيات العشائرية لغة بسيطة وغير معقّدة أحيانا ولكن فى بعض الأحيان يتدخّل نفسُه باعتباره الراوى العالم بكل شىء فى مسار الرواية ويتحدّث بدلا من الشخصيات بلغة أدبية فصيحة وبعبارات فلسفية بعيدة عن شخصيات ريفية وهذا ربما يقلّل من قيمة هذه الرواية. فعلى سبيل المثال وليس الحصر أنّ "نادعلى" وهو لم يدرّس ولم يقرأ إلّا عند "بى‌بى" فى القرية نراه يتحدّث بلغة أدبية وفلسفية تستغربنا وتثير دهشتنا: «نيست هيچ نيست! چيست اين كه هيچ مى نمايد؟! توكيستى و بود و نبودت را چه فرقى است؟ و.... اگرت هست آيا بيش از فرق بود يا نبود موريانه‌اى است در انبوه قافله مورچگان، كورانه روان سوى هر سوى؟ وجود...وجود....! همه چيز در نظرم چرخ مى‌زند، همه چيز مى‌چرخد! به جز صداى سم اسب، محو شدن، نيستى، هر چه كه مى‌جنبد مرگش را مى بينم.»[١] (دولت آبادى، ١٣٨٧ش: ٢٣٥٨-٢٣٥٩)

وجهة النظر (التبئير)

تزخر رواية "كليدر" على عكس رواية "الأرض" بالتحليلات النفسانية الدقيقة والعميقة عن الشخصيات. إنّ الشرقاوى يختار التبئيرين لروايته "الأرض"، الأوّل هو التبئير الداخلى، والثانى هو التبئير فى درجة الصفر أو اللاتبئير فهو يبدأ روايته بضمير المتكلم «أنا أعرف قريتى تماما.» ثم نرى أنّ الراوى يغيب عن الرواية فى صفحة ٤٠ ولا يظهر إلّا فى صفحة ٣١٣.

يختار الروائيُّ اللاتئبيَر لأنّه يعى جيدا أنّ إضفاء الحياة على الشخصية الروائية يحتاج إلى رصد سلوكها الخارجية وأفكارها وأحاسيسها الداخلية وردود أفعالها على الحوادث الخارجية ولكنّه يجد نفسه عاجزة عن التعبير عن دخيلة الشخصية بوساطة

---

١. ليس. لاشىء! ما هذا الذى يتجلّى كأنّه لاشىء. من أنت وماذا تفعل فى هذا الغموض بلا انتهاء؟ من آنت وما هو الفرق بين وجودك وعدمك؟ إذا كان هناك فرق، فهل أكثر من الفرق بين وجود نملة فى كتلة النمال وعدم وجودها والتى تتّجه عشوائيا إلى كل نحو وطرف؟ الوجود..الوجود.. كل شىء يدور فى عينى، كل شىء يدور إلا صوت حافرة الفرس، صوت التلاشى... الاختفاء والعدم، إنى أرى الموت فى كل شىء يتحرّك.

الحوادث فيلجأ إلى الراوي العالم بكل شيء ليقدّم بوساطته العبارات التي تنمّ عن هذه الدخيلة كفكّر، وتمنّى، ورغب وفرح. (روحي، ٢٠٠٣م: ١٥)

إذن اختار الشرقاويُّ اللاتبئيرَ أو راويا عالما بكل شيء ولذلك لا يقوم بالتحليلات النفسانية الدقيقة عن شخصياته، أمّا محمود دولت آبادي فهو يختار مثل الشرقاوي اللاتبئير أو راويا عالما بكل شيء ولكن هذا ليس بسبب عجزه عن التعبير عن دخيلة شخصياته مثل الشرقاوي والدليل على هذا، الأوصاف النفسانية الكثيرة التي كانت الرواية تزخر بها حيث القارئ يدرك أنّ الكاتب يصف دخيلة شخصياته أفضل بكثير من أنفسهم: «در تیر نای عمق قهوه خانه، چشم‌های عباسجان ول ول می زدند و لب پاینش یک تکه نمد کبود فرو افتاده مینمود. گل محمد، قدم به درون قهوه خانه گذاشت و راست به طرف عباسجان رفت. عباسجان، لال شده میمانست و سخنی هم به چاپلوسی اگر میخواست بر زبان بیاورد، نمیتوانست. پس در عین خنده‌های بی مزه و قبا سوخته، چشمانش را چون دو سکه بی‌ارزش، ناپایدار و حقیر به گل محمد دوخته و چنان از خود رفته مینمود که جمع و جور کردن لب پایینش را از یاد برده بود.»[١] (دولت آبادي، ١٣٨٧ش: ٢٤٢٢)

ومن أجمل هذه الأوصاف النفسانية هي وصف مشاعر زيور: «جان من فدای تو، مرد. بیا، بیا. مثل مادری تو را به زیر بالهای خود جای می دهم. پهنای جان من قدمگاه تو است. چشمانم خاک راه تو. برآن پای بنه. بر من پای بنه. سم بر بیابان جان من بکوب. برمن بتاز. تازیانهام بزن. گیسویم تنگ اسب تو باد. جانم را به تو میبخشم. به جای من ببین، دم بزن. نفس من از آن تو. زیور بلاگردان. این همه تو را و تو مرا. اما از من مپرهیز. مگریز. من یخ می‌کنم. سنگ میشوم. گل محمد.»[٢] (المصدر نفسه: ١٢٤)

١. في جوف المقهى كانت عينا "عباسجان" تبصبصان وشفته السفلى تبدو مثل قطعة لباد أزرق تهدلّت. وضع "گل محمد" قدما داخلا لمقهى وذهب رأسا إلى جهة "عباسجان". كان "عباسجان" يبدو كالأخرس وحتى إن أراد أن يقول شيئا تملّقا فهو لم يكن يستطيع. إذن ففي الوقت نفسه الذي سمّر فيه عينيه الشبيهتين بسكوكتين عديمتي القيمة غيرثابتتين وحقيريتين ضاحكا ضحكة عديمة الطعم باهتة على "گل محمد" ونسي نفسه بحيث أنه نسي أن يلملم شفته السفلى.

٢. روحي فداك يا رجل. تعال، مثل أم سأفسح لک تحت جناحيّ. اتساع روحي موطئ قدميک. عيناي تراب طريقک. دس عليّ. دق حافرک على صحراء روحي. اجر سريعا عليّ. اِضربني بالسوط

أمّــا النقطة الثانية هى أنّ "كليدر" تدعو إلى التخلّص من التحزّب والأيدولوجية فى الوقت الذى أنّ "الأرض" تدعو إلى التمسّــک بالتحزّب والأيدولوجية. يعتبر "ســتار" فى "كليــدر"، رمز الأيدولوجية والتحزّب فهو ينتمى إلى حــزب "توده" ولكنّه يميل عن جلســات الحزب بعد تعرّفــه على "گل محمد" وأفكاره ويقرّر أن يضحّى بنفســه لـ"گل محمد" والشــعب، وحينما ســأل "گل محمد"، "ستار" لماذا ترک جلسات الحزب وعرض نفســه للخطر بالتحاقه به ورهطه أجاب "ســتار" قائلا: «تو خود از زبان من گفتى. من از آن قبيلهاى كه تو ميگويى بريدم وروبه تو آمدم. از آنكه ميخواهم آبروى عشق را حراست كرده باشم. فقط همين.»[۱] (المصدر نفسه: ۲۹۷۱)

فدولــت آبادى يبــين فى "كليدر" أنّه يعــارض الانتماء لحزب معين على حســاب الآخريــن. وبكلام آخر، إنّه يخالف فكــرة التحزّب والأيدولوجية لأنّ كلّ شــىء فيها جامد ورتيب ويقوم على أساس إجابات مسبقة، حيث إنّه يتمّ قياس كلّ شىء بقياسات معينة وكلّ ما يخرج عنها تافه يجب إدانته وطرده، ولكن فى العشق تلعب التضحية دورا رئيسا ومحوريا فلا يفكّر الشخص فى اتهام الآخرين وإلقاء اللوم عليهم بسبب أفكارهم بل يريد أن يحبّ الآخرين ويخدمهم وهذا ما نراه فى شــخصية "ســتار" و"گل محمد" فى "كليدر".

صحيح أنّ "گل محمد" بقتله المأمورين يُدخِل نفسه فى الصراع والحرب مع الحكومة، ولكــن قلّما نجــد الكاتب فى هذه الرواية المطوّلة أن ينتقــد الحكومة وحتى أنّنا لا نرى اســم حكومة خاصّة فى "كليدر" على خلاف "الأرض" للشــرقاوى، بل يسعى صاحب "كليدر" أن يشير إلى التمييز الطبقى ومظالم الملاک الصغار والكبار للرعايا وحياة الطبقة الكادحة وحياة الطبقات الفقيرة المعذّبة المسحوقة إلى الطبقات الثرية والمسيطرة، وهذا إن دلّ على شــىء فإنّما يدلّ على أنّ رواية "كليدر" لم تكتب على أســاس أفكار حزبية بل كتبت لكى تعبّر عن مشاكل المجتمع الريفى بنظرة واقعية.

لتكــن ضفائرى زمــام حصانک. أهديک روحى. أُنظر نيابة عنى. تنفّس. أنفاســى ملكک. زيور دافع البلاء عنک ولاتمنع علىّ، لاتهرب.إننى أثلج أستحيل صخرا يا "گل محمد".

۱. أنت أجبت من لسانى، أنا انفصلت من هذا الحزب الذى تحدّثت عنه وملت إليک لأنى كنت أريد محافظة كرامة الحبّ ولاشىء.

ولكــن إنّ روايــة "الأرض" هي رواية سياســية أيدولوجية علــى خلاف روايات واقعية والتي تعبّر عما يحدث في الواقع وعما يواجهه الناس. فبعبارة أخرى، اســتخدم الشــرقاوى هذه الرواية لكى ينتقد حكومة صدقى باشــا ويختار الحكومة الماركســية كبديل لها فهو يشــنّ هجوما لاذعا على الحكومة بســبب فقر وجوع الناس، في الوقت الذى تبعث الحكومة نقطة البوليس والعســاكر إلــى القرية لكى تمنع الفلاحين الجائعين عــن نتيجة عملهم وتعبهم: «دا الناس من الجوع قربت تاكل بعض! والحكومة شــاطرة تبعث لنا هجانة تدخلنا الدور من قبل آذان المغرب! قال الحكومة بعتا لنا عساكر؟ طب تبعت لنا درة! وهوه يعنى الضرب دا حايشبع الناس على رأى الشاويش عبدالله؟ آه يا حكومة يا حكومة بلا معنى.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ٣١٩) نلاحظ أن الشرقاوى يسمّى حكومة حزب الشعب بحكومة بلا معنى لأنّها لا تفكّر في تحسين ظروف المجتمع ورفاهية الطبقة الكادحة فهو ينتقد حكومة صدقى لأنّها لا تهتمّ بالفلاحين والطبقة الكادحة التى هى تحمل على عاتقها مســؤولية الإنتاج الكبيرة ولذلك يعتقد الشرقاوى أنّ مصر هى بلد الفلاحين: «هيه البلد دى بتاعتكم؟ أنتم فاهمين إيه؟ هيه بلد مين؟ دى بلدنا كلنا: بلد الفلاحين دول أولا! كفايه بقى شغل قطاع الطرق ده.» (المصدر نفسه: ٣٠٣)

النتيجة

أما النتائج المهمة التى توصل الباحثان إليها أثناء دراستهما، فهى:

١- تصوّر الرواية الواقعيةُ الفلاحَ بريئا فقيرا مستغَلّا، والإقطاعى ظالما مستغِلّا ولعلّ تصويــر جرائم الإقطــاع ومعركة الفلاحين لنيل حقوقهم مــن الإقطاعيين هو الموضوع الأول في الرواية الريفية في مصر وإيران.

٢- إن أدب الريــف، على الأغلب، يقوم على الصــراع، ولكنّ الصراع في "كليدر" فــردى قائم على مجهود شــخصىّ ولكنه في "الأرض" جماعىّ، وهــذا ينبعث من انتماء الشرقاوى الحزبى الاشتراكى الداعى إلى تعبئة الشعب والنضال الجماعى.

٣- نهايــة الروايتــين مفتوحة والخير ليس فائزا في نهايتهما كما هو الحال في أغلب الروايات، بل إنّ الشــرّ يهزم الخير ويسيطر على المجتمع، وهذه الميزة تجعلهما في نطاق

الروايات الجديدة.

٤- يدخـل دولت آبادى فى رواية كليدر فى لغة الشـخوص الطبيعية والمعروفة، ولا يلتزم بالحدود والثغور فى هذا المجال، حيث يتدخّل باعتباره الراوى العالم بكل شـىء فى مسار الرواية ويتحدّث بدلا من شخصيات بلغة أدبية فصيحة وعبارات فلسفية بعيدة عن شـخصيات ريفية ولكن عبدالرحمان الشـرقاوى يلتزم بهذا الأصل ولا يتدخّل فى لغة الشخوص.

٥- تجرى أحداث رواية "الأرض" على أسـاس مبادئ المذهب الاشتراكى وتدعو أحيانا إلى التمسّـك بالتحزّب والشرقاوى ألّف هذه الرواية بدوافع أيدولوجية حزبية، ولكنّ رواية "كليدر" بعيدة عن هذه الأجواء وغير محاطة بهذه الأطر الضيقّة.

المصادر والمراجع

إسحاقيان، جواد. (١٣٨٣ش). كليدر رمان عشق وحماسه. تهران: نشرگل آذين.

بشـيرى، محمـود. (١٣٩٠ش). "نفرين زمين" و سـهم جلال آل احمد در داسـتان نويسـى اقليمى و روسـتايى معاصر ايـران. المطبوع فى كتاب جلال پژوهى (مجموعه مقـالات درباره جلال آل احمد). تهران: انتشارات خانه كتاب.

چهلتن، امير حسين و فرياد فريدون. (١٣٦٨ش). ما نيز مردمى هستيم. تهران: نشر پارسى.

حبيبى، محسـن. (١٣٨٩ ش). قصه شـهر؛ تهران، نماد شـهر نوپرداز ايرانى (با تاكيد بر دوره ١٢٩٩- ١٣٣٢ش). تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

خفاجى، عبد المنعم. (١٩٨٩م). الأدب العربى الحديث. الجزء الرابع. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية.

دولت آبادى، محمود. (١٣٨٧ش). كليدر. تهران: فرهنگ معاصر.

روحى الفيصل، سمر. (٢٠٠٣م). الرواية العربية البناء والرؤيا. دمشق: اتحاد كتاب العرب.

سيلونه، ايناتسا. (١٣٥٣ش). نان و شراب. ترجمه محمد قاضى. تهران: انتشارات اميركبير.

الشرقاوى، عبدالرحمن. (١٩٧٠م). الأرض. القاهرة: دار الكتاب العربى للطباعة.

الشـطى، سـليمان. (١٩٧٤م). الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ. رسـالة جامعية فى الماجسـتير. الكويت: جامعة كويت.

شيرى، قهرمان. (١٣٨٦ش). مكتب‌هاى داستان‌نويسى در ايران. تهران: نشر چشمه.

عبدالله، محمد حسن. (١٩٨٩م). الريف فى الرواية العربية. الكويت: عالم المعرفة.

عطية، أحمد محمد. (١٩٨١م). أدب البحر. مصر: دار المعارف.

كمال، محمـد على. (١٩٩٠م). عبد الرحمن الشـرقاوى الفلاح الثائر. القاهـرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وادى، طه. (١٩٩٦م). هيكل رائد الرواية. السيرة والتراث: دار النشر للجامعات.

يالوم، اروين. (١٣٩١ش). وقتى نيچه گريست. ترجمه سپيده حبيب. تهران: نشر قطره.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
ص ١٣٠ ـ ١١١

تجليات أساطير نهاية العالم لإيران القديمة فی أرداويراف نامه

آذر دانشگر*

الملخّص

لقد كانت فكرة مصير الروح بعد الموت تشغل بال الإنسان فی جميع الأعصر والأمكنة؛ وكان للبشر حسب مستوياتهم فی المعرفة مجموعة من التصورات عن عالم مابعد الموت و عن مصير أرواح الموتى.

تندرج قصة رحلة أرداويراف إلى جهنم، والبرزخ، والجنة، ولقائه بالإمشاسبندان، وأهورا مزدا فی السياق ذاته.

يسعى هذا المقال نحو تحليل ودراسة هذا الأثر الأدبی القيم، محاولاً تفسير لحظات تجربة أرداويراف فی زيارته للجنة، وجهنم، والبرزخ، ومشاهدته للثواب والعقاب اللذين ينتظران أرواح الموتى من الصالحين والمذنبين، ليثبت فی النهاية أن ما شاهده فی هذه الرحلة ليس وليد خياله المتوغل فی الأوهام، وإنما هو متطابق تماماً مع أساطير نهاية العالم لدى الإيرانيين القدماء.

الكلمات الدليلية: أرداويراف نامه، أساطير نهاية العالم، إيران القديمة.

*. أستاذة مساعدة بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج، إيران shanbehee@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٢/٢٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٩ش

المقدمة

يصعب على المرء تصور الفناء المطلق، إذ إن الذكريات تربط الإنسان في عالم الرؤيا أو في أحلام اليقظة بأرواح الموتى، فعلى أساس معتقدات أجدادنا فإن الأرواح الصالحة ترغب كثيراً في أن ترى أحبائها في حالة السرور والفرح بعيدين عن الأحزان والآلام فهي عندما تعود إلى الأحياء في حالات معينة تحمل معها البركة والسرور. (آموزگار، ١٩٩٢م: ٣٢) كما يرغب الإنسان في أن يشاهد أرواح موتاه وهي في النعيم والسرور كما يرغب في الاطلاع على مصيرها.

وقد أدى ذلك إلى ظهور العديد من الآثار الأدبية في العالم، فهي جميعاً تمتاز بأن الروح فيها تستطيع مشاهدة عالم ما بعد الموت قبل الموت وتطلع على مصير الأرواح البشرية بعد الموت.

ويبدو أن أقدم أثر في هذا المجال هو ملحمة جلجامش التي تعود حسب ما ذكره المورخون إلى الألفية الثالثة قبل مولد المسيح. استطاع جلجامش الباحث عن الحياة الخالدة الدخول في عالم الموتى غير أنه بناء على معتقدات البابليين القدامى لم يجن من رحلته إلى العالم الآخر شيئاً سوى اليأس والألم مستنتجاً أن السعادة الحقيقية يجب البحث عنها في هذه الدنيا. (ناس، ١٩٩٣م: ٧٤) كما تناول أفلاطون في كتابه "الجمهور"مستعيناً بالمجاز والخيال وصف عالم ما بعد الموت والثواب والعقاب اللذين تواجَه بهما الأرواح في الجنة أو في جهنم. (أفلاطون، ٢٠٠٩م: ٦٠٥-٥٩١)

كما أن كتاب أوذيسة هوميروس يعد من ضمن هذه الآثار وقد تضمن هذا الكتاب قصة عودة البطل اليوناني أوليس "عوليس" المفعمة بالحوادث من حرب طروادة إلى الوطن. كما تضمن رواية الأحداث التي مر بها عوليس ورفاقه في هذه الرحلة ومن جملة ذلك رحلته إلى جهنم في النشيدين العاشر والحادي عشر من الكتاب. (هوميروس، ١٩٨٠م: ٢٦٢-٢١١)

كما أن "انه إيد" أثر فيرجيل الشاعر اللاتيني الكبير من الآثار التي أشير فيه إلى رحلة إنسان حي يدعى "ائنا" إلى جهنم. (فيرجيل، ١٩٨٦م: النشيد السادس) وكان لهذا الأثر دور كبير في ظهور كتاب الكوميديا الإلهية لدانتي وهومر الآثار

التي تناولت الحديث عن جهنم، والبرزخ، والجنة، والمذنبين، والمحسنين، وعن العقاب، والثواب اللذين ينتظرانهم. (دانتي، ١٩٧٨م: ١٦٣٥-٧٩)

كما أن الإنجيل هو الآخر تضمن الحديث عن رحيل الأحياء إلى العالم الآخر ومن ذلك حديثه عن رحيل بولص الرسول إلى السماء وإلى الجنة وإلى جهنم في كتاب أعمال الأنبياء الباب التاسع من العهد الجديد. (الكتاب المقدس، العهدان العتيق والجديد، ٢٠٠٣م: ٢٦٥-٢٦٢) كما أن رحلة عيسى إلى جهنم تندرج في الإطار نفسه حيث أشير إليها في الرسالة الأولى لبطرس الرسول في الباب الثالث فاستناداً إليها سيدخل عيسى بعد النشور إلى جهنم ويُخرج منها أرواح عدد من كبار بني إسرائيل. (المصدر نفسه: ٤٨٠ و ٤٧٩) كما أن قصة معراج الرسول في القرآن كانت مصدر إلهام لمؤلفي قصص المعراج المنظومة منها والمنثورة في الأدب الفارسي ومنها رسالة المعراج لابن سينا و ... .

أما في الأدب العربي فإن كتاب أبي العلاء المعري "رسالة الغفران" يعد من جملة الآثار التي تحدث فيها الشاعر بلهجة لاذعة عن رحلة رجل يدعى ابن القارح إلى الجنة والنار، وعن لقائه بالشيطان في جهنم. (المعري، ١٩٧٨م: ٢٦)

اما ديوان سير العباد إلى المعاد للشاعر الفارسي سنائي غزنوي، فهو من الآثار التي يشير فيها الشاعر بالرمز والتمثيل إلى الرحلة من عالم الجسد إلى الأفلاك وإلى العقل المطلق. (سنائي، ١٩٨١م: ٢٣٣-٢١٩)

كما أن هناك العديد من الآثار التي يلتقي فيها البطل خلال حلم أو في أحلام اليقظة بشيخ صوفي أو مرشد ويقوم فيها بتبيين مروره بالبلاد المختلفة وما يراه فيها. يسعى هذا المقال إلى دراسة الأساطير المتعلقة بنهاية العالم في إيران القديمة مع التركيز على أرداويراف نامه من بين الآثار المختلفة المكتوبة في هذا المجال لتسليط الضوء على أبرز الميزات والعناصر الموجودة في هذا الكتاب من مثل: جسر چينود والملائكة التي تعمل كدليل للآلهة التي تقوّم أعمال الناس، وطبقات الجنة، والنار، والذنوب، وعقابها، والأعمال الحسنة، وثوابها ومن ثم يقوم البحث بمقارنة ذلك في النصوص القديمة الأخرى من مثل: گاتها، ودينكرد، وبندهش، ومينوى خرد، والدراسات التي

أجريت على نقوش لوحات كرتير الصخرية ليجيب في نهاية المطاف على سؤال مفاده: كيف كان تفكير الإيرانيين القدماء حول المعاد، إذ إننا نفترض أن ما تضمنه أرداويراف نامه يتطابق مع النماذج الأساطيرية الإيرانية، ونظرتها إلى عالم ما بعد الموت والمعاد.

سوابق البحث وخلفياته

إن أرداويراف نامه الذي يرى الباحثون أن تاريخ تأليفه يعود إلى القرن الثالث الهجري المطابق التاسع الميلادي. (جينيو، ١٩٩٣م: ٢٠) ترجم حتى الآن إلى اللغات السنسكريتية، والبازندية، والگجراتية، والفارسية، والفرنسية، والانجليزية.

لقد ترجم بوب "١٨١٦م" وهوغ وفست هذا الكتاب إلى اللغة الانجليزية "١٨٧٢م" كما أن بارتلمي"١٨٨٧م" وفيليب جينيو "١٩٨٤م" قد نقلاه إلى اللغة الفرنسية. كما أن الباحثين الإيرانيين قد قاموا بتنقيح أرداويراف نامه وترجمته منهم أديب السلطنة سميعي ١٩٤٦م الذي قام بنظمه إلى الفارسية كما أن بهرام پژدو المفكر والشاعر نظمه شعرا إلى الفارسية. وقام رشيد ياسمي ومهرداد بهار بترجمة هذا النص البهلوي إلى اللغة والخط الفارسيين. كما ترجمه رحيم عفيفي إلى اللغة الفارسية ١٩٦٣م أما آخر ترجمة لهذا الكتاب فقد قامت بها ژاله آموزگار من الفرنسية إلى الفارسية. إلى جانب الترجمات التي ظهرت عن هذا الكتاب فإن هناک دراسات وبحوثا منها مقال تحت عنوان "المرأة في أرداويراف نامه" بقلم سيما سلطاني في فصلية "زنان" المحكّمة الصادرة عن مركز الدراسات والبحوث الخاصة بالمرأة بجامعة طهران. (السنة ٣، العدد ٣: ١٤٣-١٥٤)

كما أن هناک مقالاً آخر تحت عنوان "المقارنة بين الجنة والنار في أرداويراف نامه والكوميديا الإلهية لدانتي" بقلم دنيا حيدري ومحمد باقر تسليمي صدر عن مؤتمر الدراسات الأدبية عام ٢٠١٢م.

أما المقال الآخر في هذا الصدد فهو يحمل عنوان "مقارنة بين نظرة أرداويراف نامه ورسالة الغفران إلى عالم مابعد الموت" بقلم گردآفرين محمدي، وجليل نظري في فصلية الأدب المقارن الصادرة عن جامعة آزاد الإسلامية فرع جيرفت. (عام ٢٠٠٨م، السنة الثانية، العدد ٨)

كما أن هنــاک مقالاً آخر بعنوان "مدخل إلى أرداويــراف نامه" بقلم مهدى كارگر نشرته مجلة "كتاب ماه ادبيات وفلسفه". (العدد ٧٨ مارس عام ٢٠٠٤م)

جديــر بالذكــر أن الدراســات المقارنة غير متوفــرة بين العناصر الأســطورية فى أرداويراف نامه وسائر النصوص الإيرانية القديمة التى سبقته من قبيل: بندهش، دينكرد وگاتها ولوح كرتير الحجرى الذى يعد أساساً لهذه الدراسة.

إن آخر دراسة أجريت على هذا الكتاب القيم هى ما قام به بهرام بيضائى المخرج الإيرانى حيث يعد عمله هذا فى واقع الأمر مسرحية تحمل عنوان تقرير عن أرداويراف نامه التى تم تمثيلها على خشــبة مســرح جامعة "اســتنفورد" فى يناير عام ٢٠١٥م من إخراج بهرام بيضائى نفسه.

أرداويراف نامه وسائر الأساطير المرتبطة بنهاية العالم

إن أرداويراف نامه هو شرح وتفصيل لرحلة أرداويراف إلى العالم الآخر وما شاهده فيها بالتقائه بأرواح الأموات. اختار سبعة رجال ممن يتصفون بالفكرة الصالحة والكلام الصالح والعمل الصالح "ويراف" الذى كان أكثرهم ورعاً فشرب ويراف لاتصافه بالفكرة الصالحــة والكلام الصالح والعمل الصالح ثلاث كؤوس من الخمر، والمنغ الكشتاســبية، وأدركه النوم العميق.

أسطورة إيزد سروش وآذر

لقد شاهد ويراف خلال سبعة أيام طبقات الجنة، والنار، والثواب، والعقاب الخاصة بأهلوان ودُروندان وذلک بمرافقة ملكين أحدهما ســروش وهو من الآلهة التى ســتقوم يوم البعث بمحاســبة ثواب الناس وعقابهم. (پــورداود، ١٩٩٩م: ٨٥) والآخر هو آذر الذى ورد اسمه فى كاتها وســائر دفاتر أفســتا. (المصدر نفسه: ٨٤) «وبناء على گاهان زرادشت سيكون آخر من سيجرى التحكيم الأخير بمساعدته.» (ربيع، ١٩٨٣م: ٤٦) ثم انتقل ويراف إلى العرش الأعلى وهنالک أخذ الإمشاســبند بهمن بيده وأخذه بالفكرة الصالحــة، والكلام الصالح، والعمل الصالح إلى محضر أورمزد وأهلوان حيث عاد أخيراً

فی اليوم السابع إلى هذا العالم وأتحف المؤمنين بعقيدته بكل ما شاهده وسمعه كما أتحفهم برسالة أورمزد إليهم. لتكون وسيلة لإسعادهم وفوزهم وليزدادوا عزيمة ومضاءً أكثر من ذی قبل فی العمل بالخير وبالتعاليم الدينية. يشـتمل كتاب الرحلة هذا على عدد كبير من "فركرد" أی فصل يبلغ ١٠١. فثلاثة من هذه الفصول "فركرد" تتناول مقدمات رحلة أرداويراف واستعداداته للرحيل إلى عالم الأرواح وكيفية عودته إلى العالم المادی وقد أملـى تفاصيل رحلته بجميع حيثياتها على كاتب عالم حصيف حيث قام هو بكتابة هذه التفاصيل بالكامل.

أسطورة جسر چينود وآلهة من مثل مهر ورشن راست ووای به وبهرام

اتجه ويراف فی بداية رحلته نحو جسـر "چينود" فهو حسب المعتقدات الزرداشتية عبارة عن جسـر لابد لجميع الأرواح من اجتيازه للانتقال إلى العالم الآخر. (پورداود، ١٩٩٩م: ٤٢٨)

وقد ورد ما يلی حول موقع هذا الجسر: فی إيرانويج وفی الأعلى حيث قمة دائييتی الشـاهقة التی يبلغ ارتفاعها قامة مائة رجل يقع جسر چينود حيث تقع جهنم تحته فی الوسط تماماً. (تفضلی، ١٩٨٥م: ٩٧ و ٩٨)

إن ميزة هذا الجسـر الخاصة حسب الأساطير الإيرانية القديمة المتعلقة بنهاية العالم هی أن المارّ فوقه إذا كان تقياً ورعاً «فإن تلک الشـفرة الحادة سـتقف عرضاً وسوف يزيـل آذر فرنبغ بيروزكر الظلام ويقود تلک الروح بجسـده الناری من تلک الشـفرة وسـتطهرها آلهـة الجنة تلک "ايزدان مينوی".» (بهـار، ٢٠٠١م: ١٣٠) وإذا كان ذلک الشخص من المذنبين فی حياته «عندما يقاد مقيداً بالنير على القمةستقف تلک الشفرة الحادة على حدها فلا تسـمح له بالمرور ولكنه يجب أن يمرّ فوقها يائسـاً فبعد أن خطا ثلاث خطوات فإنه سيسقط من فوق الجسر فی جهنم.» (المصدر نفسه: ١٣١)

وقد ورد فی دينكرد أن «ايزد اشتادومهر "الإلهتان" ستخلّصان أصحاب الصدق من تلک المضايق كما تم تصوير جسـر چينود فی بندهش بمثابة عضدين لميزان إيزد رشن حيـث تقودان الميت بعد الليالی الثلاث الأولى من موت الشـخص إلى سـفوح جبال

ألبرز حيث يجتاز ذلک الجسر ليبلغ قمة الجبل ومن هنالک ينتقل إلى الجنة.» (تفضلى، ٢٠٠١م: ٩٨ و ٩٧؛ بهار، ١٩٨٣م: ٢٩٠؛ هينلز، ١٩٩٢م: ٩٩)

بناء على ما تقدم واستناداً إلى المسار الذى جرت فيه رحلة ويراف فإن الجنة تقع فوق جسر "چينود" كما أن جهنم تقع تحت جسر "چينود" وهناک مكان آخر ما بين الجنة والنار يدعى "هميستگان". (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٤-٥١)

إذا كانت الأعمال السيئة والحسنة متساوية عند الروح فانها تنتقل بعد اجتياز جسر "چينود" إلى "هميستگان" أو البرزخ. وإذا كانت أعمالها الحسنة أكثر من أعمالها السيئة فإنها تصعد إلى العالم العلوى الذى هو عبارة عن "جنة النجوم، و جنة القمر، و جنةالشمس، والعرش الأعلى" وإذا كانت أعمالها السيئة أكثر من أعمالها الحسنة فإنها تسقط من جسر چينود حيث تقع جهنم وطبقاتها. وهذا هو الطريق الذى اجتازه "ويراف" وهو ما يتطابق مع أساطير نهاية العالم فى إيران القديمة. فقد ورد فى "مينوى خرد":

«أجاب مينوى خرد بأن الجنة تمتد بداية إلى جنة النجوم وإلى جنة القمر وفى المرحلة الثانية من جنة القمر إلى جنة الشمس وفى المرحلة الثالثة من جنة الشمس إلى كرزمان حيث يجلس أورمزد الخالق. وأن الجنة الأولى هى الفكرة الصالحة، والثانية الكلام الصالح، والثالثة العمل الصالح ... والمعروف عن البرزخ أنه ممتد من الأرض إلى جنة النجوم. وليست به آفة غير البرد والحرّ. إن جهنم الأولى هى الفكرة السيئة، والثانية هى الكلام السيئ، والثالثة هى العمل السيئ. وفى الخطوة الرابعة فإن الإنسان المسيئ يصل إلى أكثر مناطق جهنم ظلاماً حيث يقاد إلى حيث يقترب من أهرمن "الشيطان" المسئ.» (تفضلى، ١٩٨٥م: ٢١ و ٢٠)

لقد استقبل الملكان سروش أهلو، وآذر ايزد روح ويراف فى الليلة الأولى. فهذان الملكان دليلان يرافقان ويراف حتى نهاية رحلته حيث يريانه طبقات الجنة وجهنم شارحين له ثواب الناس وعقابهم. (جينيو، ١٩٩٣م: ٩٨-٤٧)

لقد التقى ويراف على جسر چينود بآلهة من مثل: مهر ورشن راست وواى به وبهرام واشتاد. إن لقاء ويراف مع هذه الآلهة على جسر چينود ينبع من أساطير نهاية العالم

التى يمكن مشـاهدة انعكاسـاتها فى أقدم الآثار الموجودة فى هذه البلاد. فقد ورد فى بندهش فرنبغ دادگی حول إيزدمهر أن «مهر يقوم بالتحكيم بين الناس بشـكل صادق وصحيـح.» (فرنبغ دادگـی، ٢٠٠١م: ١١٣) وقد قيل عنه: «بأنه يشـترك فى التحكيم النهائى للأرواح عند جسر چينود بمرافقة إيزد سروش وإيزدرَشن ويشرف على الحكم ويديـر عصاه كل يوم ثلاث مرات فوق جهنم حتى لا تفرض "ديوان" الشـياطين على المذنبين عقوبات أكثر مما يستحقون.» (آموزگار، ٢٠١٣م: ٢٢)

وقيل عن رشن راست فى بندهش أن «رشن جنة الصدق "مينوى راستى" فهو يقوم بتنظيم وترتيب كل ما هو غير جميل. إذ إن "مينوى راستى" هو السبب فى أن الشياطين المدمِّرة لا تستطيع قتل خالقى الكون. كما أن رشن يقوم بإحصاء سيئات الناسوذنوبهم. ويقول: بأن الحَكَم إذا حكم بغير الحق فإن رشـن لا يرى ذلک المکان مناسباً لبقائه.» (فرنبغ دادگی، ٢٠٠١م: ١١٦)

وقد قيل عن هذه الإلهة: «بأنها إلهة العدالة فى طقوس إيران القديمة فإن رشن بيده ميزان الجنة "مينوى" فهو لا يخطئ أبداً ولا ينحرف عن الحق قيد أنملة لا لأغنى الناس ولا لأفقرهم.» (آموزگار، ٢٠١٣م: ٣٢)

«إن الإلهـة الأخرى التـى تلتقى بها روح ويراف عند جسـر چينود هى "واى به" حيـث تدعى فى بندهش "رام" وواى الطيب بمعنى صـبر الرب ... عندما تجتاز أرواح الورعين جسـر چينود فإن واى الطيب تأخذ بأيديها وتقودها إلى مكانها اللائق بها.» (فرنبغ دادگی، ٢٠٠١م: ١١١)

إن ما يحتم وجودها عند جسر چينود عند حضور روح ويراف هناک هو أن «الموتى لابد أن يمروا عبره.» (آموزگار، ٢٠١٣م: ٣١) وقد ورد فى مينوى خرد عن بهرام وهى مـن الآلهة التى ترافق أرواح الموتى عند جسـر چينود و التى التقى بها ويراف: «إنها إله النصر والقوة وتظهر فى أفسـتا على شـكل الخنزير أو البعير أو غيرهما.» (تفضلى، ١٩٨٥م: ٩٦)

وقد ذكر أن سبب مرافقتها لأرواح الموتى هو صونها من القوى الشيطانية. (المصدر نفسـه) أما الإلهة اشـتاد فهى بمثابة قائد لجميع العالمين ومينو.(فرنبغ دادگی، ٢٠٠١م:

۱۱٦) كما ورد فی أساطير نهاية العالم: «أن اشتاد وزامياد ستسمحان عند جسر چينود للأرواح بالعبور بواسطة الميزان.» (المصدر نفسه)

إن وجود هذه الآلهة يؤدی بسبب الواجبات الملقاة على عاتقها إلى تحديد مكانة الأرواح عند جسر چينود. فمن كانت أعماله الحسنة والسيئة متساوية، اجتازه واستقر فی هميستگان ومن كانت أعماله الحسنة أكثر من أعماله السيئة سيصعد بعد اجتياز جسر چينود إلى طبقات السماء المختلفة؛ ومن كانت أعماله السيئة أكثر من أعماله الحسنة فإنه سيسقط من جسر چينود إلى الأسفل. (پورداود، ۱۹۹۹م: ٤۳۱ و ٤۳۰)

"هميستگان" (البرزخ)

دخل ويراف بمرافقة سروش اهلو وآذر ايزد فی هميستگان أولاً وهو مكان يضم أرواحاً ليست طيبة بالقدر الذی يؤهّلها للدخول فی الجنة ولا سيئة بحيث تدخل جهنم. فقد ورد فی گاتها «إذا تساوت الأعمال السيئة والحسنة فلابد أنهم لا يتمتعون بغفران الجنة ولا بعذاب جهنم.» (المصدر نفسه: ۷۵) إن العذاب الذی تتعرض له هذه الأرواح «هو البرد والحر اللذان ينجمان عن تقلبات الجو وليس لها عدو آخر.» (جينيو، ۱۹۹۲م: ۵۲)

الجدير بالملاحظة هنا أن العذاب الذی يراه ويراف للأرواح فی البرزخ هو العذاب نفسه الذی ذكر فی أساطير نهاية العالم فی إيران القديمة. (تفضلی، ۱۹۸۵م: ۲۱) بعد أن شاهد "ويراف" البرزخ والأرواح الموجودة فيه انطلق نحو رحلته السماوية أی نحو الجنة وكان قد شاهد عند جسر "چينود" أرواح الموتى التی كانت تلازم أجسادها فی الليالی الثلاث الأولى من الموت وهو متطابق مع أساطير نهاية العالم فی إيران القديمة. (هينلز، ۱۹۹۲م: ۹۸) وكانت تلك الأرواح تنشد هذه الأنشودة من "گاهان": «ما أسعد من يتمتع الناس جميعاً بخيره، فإننی محسن ويتصف كل شخص بالخير والإحسان بسبب إحسانی، ويمنحنی هرمزد الملك السعيد.» (فرنبغ دادگی، ۲۰۰۱م: ۱۳۰ و ۱۲۹)

دئنا "إلهة الرحلة"

يقول ويراف: «إن روح الإنسـان المحسن تواجه فتاة رائعة الجمال جزاء لأعمالها، وكلامها، وأفكارها. وهى تدعى "دئنا" إنها إلهة تمثل الضمير الإنسـانى وتمنح البشر قوة لاختيار الطريق الأهورائى وقد اعتبرت ابنة اورمزد وسـبندارمد وشقيقة الإلهة أشى. إنها علم أورمزد وملجأ سـبندارمد. إن دورها الأساس يظهر على جسر چينود. عندما تجتـاز الـروح آخر مرحلة من مراحل التحكيم بحضور مهر و رشـن وسـروش وتضع قدميهـا على جسـر چينود وهو الحد الفاصل بين الكون والجنـة، ... فإن دئنا هى إلهة الطريق والرحلة لكونها تقود المتقين من البشـر فى العالم الآخر.» (آموزگار، ۲۰۱۳م: ۳٤) فهى تظهر جميلة بقدر أعمال، وكلام، وأفكار الشـخص؛ فكلما كانت أحسن كانت هى أجمل عند ظهورها. وهذا هو عمل الإنسـان، ودينه، وضميره. فما قام به الإنسـان فإنها تزيّنه له بالحسـن فأعمال الإنسان تظهر هناك أجمل وأحسن أمامه. وعندما تتجه نحو جهنم فإنها تُظهر الصورة ذاتها للشـخص حيث ينعكس الأمر هناك فالأرواح فى جهنم، لم تكن أعمالها فى الحياة سـوى المنكر والسـوء، فيظهر دينها وعملها على هيئة جنية قبيحة المنظر أمامها. ولا يخفى أن «تجلّى أعمال الإنسـان السـيئة أو الحسنة بعد الموت على هيئة إنسان جميل المنظر أو قبيح المنظر يستقبل صاحبها أمر تكرر ذكره فى سـائر النصوص الفهلوية منها قصة دينيگ والروايات الفهلوية وبندهش وزاداسپرم.» (تفضلى، ۱۹۸٥م: ۹۹)

الجنة

شـاهد أرداويراف الجنة فى أربع طبقات حسـب المعتقدات الإيرانية القديمة وهى جنة النجوم، وجنة القمر، وجنة الشـمس، وگروتمان، أو العرش الأعلى. «ونشاهد هذا التقسيم الرباعى القديم فى الكتب الفهلوية، فاستناداً إلى رواية دينكرد يقع البرزخ بين الأرض وطبقة النجوم، وتقع الجنة فى جنة النجوم "طبقة النجوم" ومن هناك فصاعداً. أما الجنة الحقيقية فهى فى طبقة الشـمس حيث آلهة مينو تستقر هناك. أما الطبقة التى فـوق الجنة، فهى گرزمان التى تقع فى الضوء اللامتناهى حيث يقيم امشاسـبندان. إن دخـول المتقين فى أية طبقة من الطبقات يعود إلى نسـبة أعمالهم الحسـنة.» (تفضلى،

١٩٨٥م: ٩٩) إن الطبقات الثلاث الأولى، أى: جنة النجوم، وجنة القمر، وجنة الشمس، تمثل الفكرة الصالحة، والكلام الصالح، والعمل الصالح. (المصدر نفسه: ٢٠) وهى أسس الديانة الزرادشتية.

يقدم أرداويراف وصفاً عن الجنة ويصفها بأطيب الروائح ويعتبر أن مصدر هذه الروائح القادمة من الجنة هو الجنوب؛ ففى ديانة مزديسنا يعتبر الشمال مكاناً لأهرمن والشياطين، أما الجنوب فهو مستقر أورمزد وامشابسندان وهذا يذكّرنا ببرد الشمال القارص والعذاب الذى عاناه آباؤنا جراء ذلك.

بعد مشاهدة البرزخ دخل ويراف بالفكرة الصالحة فى جنة النجوم وهى إحدى طبقات السماء وشاهد أرواح الموتى الذين كانوا يفكّرون فى الخير. إن أهمية العمل الصالح والكلام الصالح تظهر جلياً عندما نرى أن جنة النجوم أدنى مرتبة من جنة القمر وجنة الشمس، ويظهر لنا أن نسبة تمتع الأرواح التى كانت تفكر فى حياتها فى الخير لا تتجاوز مستوى جنة النجمة. وقد شاهد ويراف فى جنة النجوم أرواحاً كانت نسبة أعمالها الحسنة أكثر بقليل من ذنوبها حيث تجاوزت طبقة "هميستگان" "البرزخ". لكنها أغفلت أعمالاً من مثل الدعاء، وعدم الزواج من الأجانب، والقيادة التى كانت ذات أهمية كبيرة فى طقوس ديانة مزديسنا. (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٢) ولكون روح ويراف متصفة بالكلام الصالح فإنها استطاعت اجتياز جنة النجوم إلى جنة القمر حيث تستقر أرواح أصحاب الكلام الصالح. إن الأرواح المستقرة فى جنة القمر قامت بأعمال حسنة أكثر من الأرواح المستقرة فى جنة النجوم، ولكنها كانت غافلة عن الزواج من الأقارب وعن ممارسة "يشت". (المصدر نفسه) إن ويراف الذى كان قد قام بأعمال حسنة فى الأرض دخل هذه المرة فى مقام الصالحين الذين كانوا مشرقين كالشمس ففى جنة الشمس مستقر الأرواح التى كانت صاحبة ملك وقيادة وبشكل عام ذات سلوك طيب. (المصدر نفسه: ٥٣)

بعد اجتياز مقامات جنة النجوم، وجنة القمر، وجنة الشمس التى تمثل الفكرة الصالحة، والكلام الصالح، والعمل الصالح اتجه "ويراف" نحو "گروتمان" الذى هو منزل أورمزد. فقد استطاع كإنسان كامل فى ديانة "مزديسنا" وبعد اجتياز مراحل الخير كلها

أن يكون جديراً بالتقرب من الذات الإلهية. وإن الإمشاسبند الذى يقوده فى هذا المقام نحو مستقر "أورمزد" و "أهلوان" و سائر إخوانه من "الإمشاسبند" هو "بهمن".

«إنه يقوّم أعمال الناس فى آخر مرحلة من التحكيم ويدرك أورمزد قيمة الأشخاص عن طريقة إن الجنة مأواه وإن زرادشت يستطيع الحضور أمام هرمزد عن طريقة.» (بهار، ١٩٨٣م: ٤٥؛ هينلز، ١٩٩٢م: ٧٣؛ عفيفى، ١٩٦٣م: ٣٥) إن بهمن امشاسبند يأخذ بيدى ويراف بالفكرة الصالحة، والكلام الصالح، والعمل الصالح ويقوده إلى حضرة الرب الواحد.

ويلتقى فى جنة الخلد بـ"فروهر"، و"كيومرث" (الإنسان الأول)، و"زرادشت" (نبى الدين الأفضل)، و"كى ويشتاسب"، و"جاماسب"، و"ايسدواستر" (ابن زرادشت)، و"شوشتر".

وفى الجنة بعد مشاهدته لمكانة أورمزد ومجموعة الإمشاسبندان التقى بأرواح الكرماء والأجواد من الناس التى كانت أكثر إشراقاً من غيرها. ثم التقى بأرواح من كانوا فى الدنيا يتلون "يشت" وكانوا على الدين الأفضل، ثم بأرواح من كانوا يتزوجون من الأقارب، وبعد ذلك شاهد مكانة الصادقين، ومن ثم مكانة النساء ذوات الفكر الصالح، والكلام الصالح، والعمل الصالح واللاتى كن مطيعات لأزواجهن. أولئك النساء اللاتى كن قد أرضين مخلوقات أورمزد الصالحة من مثل الماء، والنار، والأرض، والنبات، والبقر، والأغنام ثم التقى بأرواح النساء اللاتى أكثرن من الدعاء وممارسة الطقوس الدينية ومن ثم التقى بمنزل "أرتشتاران" حيث رأى أرواحهم فى هدوء وفرح لا يوصفان وبعد ذلك التقى بمن قتلوا فى الحياة الحيوانات الضارة وبعد ذلك شاهد أرواح الفلاحين والصناع والرعاة فى لباس من النور وفى مكانة رفيعة إذ كانت أعمالهم الصالحة بعلوّ السماء.

ثم التقى ويراف بأرواح العمداء والدهاقين على مكان من الذهب وفراش رائع إذ كانوا فى الدنيا يدافعون عن بلادهم وأبناء جنسهم ساعين فى عمرانها. والتقى بعد ذلك بأرواح الثابتين فى العقيدة فى مكان طيب من النور كما التقى بأرواح المعلمين والباحثين فى شؤون الدين الأفضل والمحامين الذين كانت أرواحهم فى فرح وسرور لا

يوصفـــان. (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٩-٥٤) وقـــد وصف ويراف الجنة بأطيب الروائح وأذكى الهواء وأكثر الأماكن إشـــراقاً مما ينقلب جميعاً في جهنم فليســـت جهنم إلّا مكاناً بارداً ومظلماً وكريه الرائحة.

نهر من دموع الباكين

لقد زارت روح ويراف بعد اجتياز مقامات الجنة برفقة "سروش أهلو" و"آذر ايزد" نهـــراً كان قـــد تجمع من دموع الباكين. إنـــه نهر متدفق ومظلم كان كجهنم يســـد طريق الصالحين والطالحين معاً لقد وصف أرداويراف لحظة مشاهدته للنهر:

«بعد ذلک أخذ سروش أهلو و آذر ايزد بيدی وذهبنا نحو ما هو أبعد حيث وصلت إلى مكان شاهدت فيه نهراً متدفقاً مظلماً كجهنم كانت أرواح كثير من "فروهران" فيه. تلـــک الأرواح التی كانت غير قادرة على اجتياز النهـــر وكان من بينها أرواح تجتازه بمشقة كبيرة وكانت هناک أرواح تجتازه بسهولة.» (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٩)

يقول بهار عن ذلک:

«إن وجود نهر كبير ومهلک فی جهنم- حسب علمی لم يخضع للبحث والمناقشة فی النصوص الفهلوية ولذلک فإن ذكر اسمه فی هذا النص يحظى بأهمية بالغة حيث نســـب ويراف تلک المياه إلى دموع الباكين على موتاهم، غير أن لأسطورة كهذه تاريخاً طويلاً فی أساطير غربی آسية فهی أسطورة نهر عالم الموتى.» (بهار، ١٩٨٣م: ٢٨٥)

وهـــذا الأمر راجع إلى اعتقاد الزرادشـــتين باعتبار البكاء الكثير على الموتى عملاً سيئاً. فهو عمل لا ينفع ماضی الموتى ولا مستقبل الباكين حيث يسبب الأذى لهم بل إن الأمر المفيد لهم هو الممارسة الصحيحة للطقوس الدينية. (هينلز، ١٩٩٣م: ٩٩ و ١٠٠)

لقد ورد فی مينوی خرد: «من الواضح أن أورمزد قد خلق إيرانويج أفضل من سائر الأماكن والقرى وإن من ميزاتها أن حياة الناس فيها تســـتمر ثلاثمائة عام كما أن حياة الأبقار والأغنام تستمر مائة وخمسين عاماً وإن آلامهم وأمراضهم قليلة ولا يكذبون ولا يعوّلون ولا يبكون ...» (تفضلی، ١٩٨٥م: ٦٢)

فحسب ما ورد فی أرداويراف نامه فإن هذا النهر يسد طريق الميت كما يسد طريق

المفرط فی البكاء علی الميت بعد موته. (جينيو، ١٩٩٣م: ٦٠)

جهنم

بعد أن زار ويراف هذا النهر عاد برفقه الملكين اللذين كانا يدلّانه علی الطريق إلی جسر چينود ليدخل فی جهنم الواقعة تحت الجسر وذلک لمشاهدتها و مشاهدة العذاب فيهــا. حيث وجدها كالبئر العميقة المظلمة وكان ظلامها دامســاً حيث كان بإمكانه أن يتقراه بيده. (جينيو، ١٩٩٣م: ٦٢) «لقد كان الظلام السرمدی الذی تعيش فيه الأرواح بحيث يمكن أن يتقراه الإنسان بيديه.» (تفضلی، ١٩٨٥م: ٢١)

وكانت رائحتها نتنة بحيث كان استنشــاق تلک الرائحة يؤدی إلی الإغماء وكانت ضيقة بســبب كثرة عدد المذنبــين غير أنه أحس بأن هناک شــعوراً بالوحدة رغم كثرة المذنبين فيها:

«كانت ضيقة جداً بحيث لا يمكن لأحد أن يقف هنالک وكل واحد يقول: إننی وحيد هنا.» (جينيو، ١٩٩٣م: ٦٢ و ٧٠)

كان الزمــان يمضی ببطء هناک: «عندما تنقضی ثلاثة أيام هنالک يقول الشــخص: "لقد مضت تسعة آلاف سنة ولا يتركوننی".» (المصدر نفسه: ٦٣)

بنــاء علی ما ورد فی هذا الكتاب فإن جهنم التی تشــبه بئــراً تبدأ من مكان معين بازديــاد العمق حيث يزداد عمقها حيث لا ينتهی ألف صــراخ إلی أعماقها إنها جهنم مخيفة مليئة بالبلاء. (المصدر نفسه: ٧٦)

إن هذا القسم من جهنم هو المكان الذی تسيطر عليه الوحدة المطلقة رغم كثرة عدد المذنبين فيه.

يقــول ويراف عن ذلک: «... لقد كان المكان مكتظاً بالأرواح بعدد شــعرات عرف الحصان لكنها لا تشاهد البعض ولا تسمع أصوات البعض وكانت كل واحدة منها تقول: "إننی وحيدة هنا".» (جينيو، ١٩٩٣م: ٧٦)

إن ذنــوب الأشــخاص فی هذا القســم من جهنم حســب ما ورد فــی النصوص الأسطورية عبارة عن:

إطفاء نار "وهرام"(بهرام) التی كان إطفاؤها من الذنوب الكبرى أما سائر الذنوب فهی نزع جسور الأنهار والكذب وقتل الصالحين بدافع الغضب، أو الشهوة، والدناءة، والحسد. (جينيو، ١٩٩٣م: ٧٧)

إن أهريمن يقبع فی هذا القسم من جهنم. لقد التقى أرداويراف فی رحلته هذه بأرواح تتعذب فی جهنم بسبب الذنوب الكبيرة التی اقترفتها. وقد أشار إلى الرجال المذنبين وعقابهم حوالی ٣٣ مرة كما أشار إلى النساء المذنبات اللاتی تتعذب أرواحهن بسبب أعمالهن القبيحة المليئة بالآثام حوالی ٢٧ مرة. كما أشار حوالی ١٩ مرة إلى الذنوب المشتركة بين الرجال والنساء، أما الذنوب التی ذكرها للنساء فهی خيانة الزوج، وعدم إرضاع الرضيع، وعدم الحمية عند "دشتان" (المحيض). (جينيو، ١٩٩٣م: ٦٢)

أما الذنوب الأخرى المختصة بالنساء حسب ما وجده أرداويراف فهی: سلاطة اللسان، والسحر، وعدم الزواج من الأقارب، والقيام بعمل دون إذن الزوج، والبغاء، والزينة المجاوزة للحد المتعارف عليه، وعدم الاهتمام بالأولاد، والإجهاض، وعدم مراعاة احترام النار، مثلا تمشيط شعر الرأس على النار، ووضع النار تحت الجسم "بشكل غير مباشر". (جينيو، ١٩٩٣م: ٧٨ و ٧٩ و ٨٠ و ٨٣ و ٨٤) أما الذنوب الخاصة بالرجال فمن الممكن الإشارة بشكل خاص إلى "اللواط"؛ فأول انسان مذنب شاهده أرداويراف فی رحلته إلى جهنم هو رجل ارتكب اللواط وكان يعاقب عليه. (المصدر نفسه: ٦٣)

«ومن الذنوب الأخرى المتعلقة بالرجال يمكن الإشارة إلى القتل، ومباشرة النساء عند المحيض، والكلام عند الأكل، والتطفيف عند البيع، وإيذاء الناس، والغيبة، وعدم الذبح الشرعی للحيوان، واكتناز الثروات، وعدم الجود، والكرم، والكسل، والخداع، وتلويث المياه، والنار، وحمل الأثقال دون الاستعانة بالآخرين مما يترتب عليه تلويث الجسم، وارتكاب الذنب.» (المصدر نفسه: ٦١ و ٦٤ و ٦٦ و ٦٧ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٠) وتسخير الآخرين، وتوجيه التهمة إلى الناس، وإنكار الولد، واتهام المرأة بالزناء، والسرقة، وإيذاء الحيوانات، ونجاصة الكلاب، وقياس الأرض بالباطل، وعدم الاتصاف بالأمانة، ونقض العهد، وتلويث الماء، واتباع الشهوات، والحكم بغير العدل، والارتشاء،

وعدم تصديق الأرض، واتهامها بالكذب. (المصدر نفسه: ٧١ و ٧٢ و ٧٣ و ٧٤ و ٧٥ و ٧٨ و ٨١ و ٨٦ و ٩٢)

أما الذنوب المشتركة بين الرجال والنساء فهي: إطفاء النار عمداً، تلويث الماء والنار، والكذب، وقتل الصالحين بدافع الغضب، والحسد، وإنكار الدين، والآلهة، وإنكار البعث، والجنة، والتشكيك في حسنات الجنة، وسيئات جهنم، وإيذاء الوالدين، والغيبة، وإيذاء الحيوانات، وعدم مساعدة الفقراء، والكذب، والحسد، وعدم إيواء المسافرين في القوافل، وبشكل عام عدم إكرام الضيف، وعدم الخضوع أمام الحكام. (المصدر نفسه: ٦٥ و ٦٩ و ٨٠ و ٨١ و ٨٥ و ٩٠ و ٩١ و ٩٢ و ٩٣)

إن الكتاب موزع على مائة فصل وفصل، وإن ثمانين فصلاً منه يختص بجهنم، وأهلها، وعذاباتها، والعقاب الذي يخضعون له؛ أما الجنة فقد اختصت بحوالي عشرة فصول من الكتاب حيث تناولت هذه الفصول الجنة، والعرش الأعلى، وأرواح الصالحين، وثوابهم. إن الاهتمام بموضوع جهنم وعذابها كبير جداً مما يجعلنا نعتقد بأن فكرة السعادة والجنة لم يكن مفهومة للإنسان آنذاك بقدر ما كانت جهنم وعذاباتها مفهومة لهم .

كما يمكن التعبير عن هذا الأمر بشكل آخر، وهو أن الفكر الإنساني لم يكن قد بلغ الكمال المنشود الذي يجعله يرى بأن دافع بلوغ السعادة له الدور الكبير في أن يعيش الانسان حياة جيدة. بل كان الخوف من جهنم وعذاباتها هي التي تخيم على حياتهم وكان يجبرهم على أداء الواجبات، والأحكام الدينية، واتباع الأمور الجيدة، ولعل ذلک هو السبب في أننا نواجه في هذا الكتاب أصول الفقه المذهبي، ونشرها، والدعوة إليها. إن العقاب الذي يواجهه المذنبون متناسب في الغالب مع الذنب الذي ارتكبوه في هذا العالم ويعاقب المذنب حسب قانون العقاب وإن العقاب الذي تتعرض له الأرواح المقيمة في طبقة "هميستگان" (البرزخ) هو البرد والحر الناجمان عن تقلبات الجو. (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٢)

ولعل من الممكن التعبير عن التناسب بين عقابهم وذنوبهم على النحو التالي: لكون هذه الأرواح غير ثابتة في الخير وفي الشر حيث كانت تتجه نحو الخير حيناً ونحو الشر حيناً آخر فإنها مضطرة في حياتها الأخروية إلى أن تتعرض للجو البارد حيناً وللجو

الحار حيناً آخر وذلک بالتناسب مع أعمالها.

إن أكثر أنواع العقاب عقاب جسماني وهو متناسب فى الغالب مع الذنوب كما مرّ فعلى سبيل المثال، فإن ويراف التقى فى موضع بروح رجل كان يتم إجباره على أكل التراب والرماد بعد قياسهما بالدلاء لقد كان هذا الرجل يُخسر الميزان فى الحياة وكان يبيع بضاعته بأسعار باهظة للناس. (جينيو، ١٩٩٣م: ٦٦) كما التقى بروح رجل كانت الديدان تأكل لسانه وكان هذا الرجل كذّاباً فى الحياة. (المصدر نفسه: ٦٨) وفى بعض الحالات لا يعدو هذا العقاب شيئاً سوى أنه العذاب الذى لا يتناسب مع الذنب، فمثلاً: شاهد ويراف أرواح أناس كانت الأفاعى تلدغهم وتعضهم لقد كان هؤلاء ينكرون الآلهة والدين. (المصدر نفسه: ٧٧) كما شاهد أرواح نساء معلقات بالمقلوب كان قنفذ من الحديد يغرز أشواكه الحديدية فى أجسامهن لقد كانت هؤلاء النسوة نقضن عهودهن مع أزواجهن وتخلين عنهم. (المصدر نفسه: ٨٣) كما نجد أحياناً كلاماً عن العذاب الروحى والنفسى للمذنبين: فعلى سبيل المثال التقى ويراف بروح امرأة تسعى للوصول إلى ولدها الباكى لكنها لا تستطيع ذلک لقد كانت خائنة فى الدنيا وأفسدت طفلها. (المصدر نفسه: ٨٦)

كما شاهد روح امرأة لا تستطيع حتى "فرشكرد" "يوم البعث" الوصول إلى ولدها إنها كانت قد أحجمت فى الدنيا عن إرضاع رضيعها. (المصدر نفسه: ٨٩)

كما التقى فى قسم من جهنم حيث ازداد عمقاً بجماعة من المذنبين الجالسين بجوار البعض لكنهم يشعرون بالوحدة ولا يستطيعون مشاهدة بعضهم البعض. (المصدر نفسه: ٧٦) لقد وجد ويراف جهنم مكاناً بارداً جداً لا أثر فيها من النور والحرارة. (المصدر نفسه: ٦٢) ولعل مردّ ذلک إلى البرد القارص الذى ضرب أرض إيران وكان أجدادنا يحملون ذكريات سيئة عن ذلک البرد الشديد.

«لعلنا نحمل فى خلايا جسمنا خوف أجدادنا الأقدمين عن البرد والظلام حيث بدأوا رحلة تاريخية عظيمة هرباً من الظلام، والبرد، وطبقاً لهذا الفهم عن النور نجد أن أسمى الأماكن فى الجنة للعباد المصطفين هى أكثرها إشراقاً وضوءاً وذلک حسب الأساطير الإيرانية القديمة.» (آموزگار، ١٩٩٢م: ٢٩-٢٣)

إن القضية التي تستوقفنا في كتاب أرداويراف نامه هي أن النار كوسيلة للعذاب في جهنم ذكرت مرة واحدة فقط. (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٥) فبعد البحث عن ذنوب هؤلاء في الدنيا يتضح لنا أنهم كانوا ممن أطفأوا نار بهرام في الدنيا والجدير بالملاحظة أن استخدام النار كعذاب يتم في تلك الحالة في القسم الأعمق من جهنم أرداويراف نامه.

ومن القضايا الجديرة بالاهتمام والتي تثبت صحة المقارنة بين أفكار أرداويراف نامه مع أساطير نهاية العام لدى الإيرانيين القدماء هي مقارنة هذا الأثر مع نقوش "كرتير". فعلى الرغم من زعم الباحثين «بأن النص الذي يروي مشاهدة كردير للعالم الآخر مقطّع غير منسجم غير أن تلكالألواح تحظى بأهمية بالغة بسبب احتوائها على تاريخ المعتقدات الخاصة بالعالم الآخر. لقد وصلتنا أربعة نقوش بالفارسية الوسيطة "الفهلوية" وهي عبارة عن: ١. لوح سر مشهد ٢. لوح نقش رستم ٣. لوح كعبة زرادشت ٤. لوح نقش رجب.» (تفضلي، ١٩٩١م: ٧٢٤ و ٧٢٣)

وقد أثبتت الدراسات التي أجريت حول هذه النقوش أن مضموني لوحي "سر مشهد" و"نقش رستم" متشابهان، وقد قسمهما الباحثون إلى قسمين هما: القسم الأول الذي يشتمل على التعريف بكرتير، والقسم الثاني الذي يشتمل على شرح معراج كرتير. (المصدر نفسه: ٧٢٥)

في القسم الثاني من اللوحين اللذين يشتملان على شرح معراج كرتير نشاهد تشابهات من حيث الشكل والمضمون مع أرداويراف نامه إذ إن كرتير الذي كان خاضعاً للآلهة وكان قد بلغ مكانة سامية في الحياة طلب من الآلهة أن تظهر له -إذا أمكن- العالم الآخر والجنة وجهنم ليعلم هل هو من الفائزين بعد الموت وأن الدين "دئنا" سيقوده إلى الجنة أم إنه من المذنبين وأن الدين سيقوده إلى جهنم. (المصدر نفسه: ٧٣٤ و ٧٣٣)

إن التشابه المذكور آنفاً بالإضافة إلى وجود الكثير من المصطلحات المماثلة في هذه النقوش من مثل دئنا وجسر چينود وميزان الإله رشن الذي يضطلع بمهمة تقويم أعمال الناس حسب المصادر الزرادشتية يؤكد لنا أن الصورة التي رسمها لنا في هذه الرحلة متطابقة تماماً مع الأساطير المتعلقة بنهاية العالم لدى الإيرانيين.

النتيجة

وفى الختام لا بد من القول بأن رحلة اردويراف، إلى جانب كونها دعوة دينية لنشر الآداب والتقاليد والمعتقدات وأصول الفقه والديانة الزرادشتية غير أنها تحكى عن أساطير نهاية العالم لدى الإيرانيين القدماء، وتثبت أن الصور التى يعرضها علينا ويراف عن عالم الأرواح تتطابق مع الأفكار التى كان يحملها أجدادنا عن الحياة وعن عالم ما بعد الموت .

إذ كما أسلفنا فإن جميع الصور المتعلقة بمصير الروح بعد الممات والتى يعرضها ويراف فى رحلته من مثل الدين (دئنا)، وجسر چينود، والميزان لتقويم الأرواح، والذنوب، والثواب، والعقاب موجودة فى الآثار المتبقية من العهود القديمة، مثل:گاتها، ودينكرد، وبندهشن، ومينوى خرد، ونقش لوح كرتير الحجرى .

إن هذه الأمور تؤكد بشكل واضح أن الذين كانوا يعيشون فى هذه البلاد عبر آلاف السنين كانوا يعتقدون بالمعاد لذا فقد كانوا يشعرون بمسؤولية عظيمة تجاه الحياة لأنهم كانوا على يقين من أمر واحد وهو أنهم سيتمتعون بالحياة الأخروية على أساس الحياة التى يعيشونها فى هذه الدنيا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.
آموزگار، ژاله. (١٩٩٣م). رازهاى اسطوره در فيلم مسافران. طهران: انتشارات روشنگران.
ـــــــــــ (٢٠١٣م). تاريخ اساطيرى ايران. ط ١٥. طهران: انتشارات سمت.
افلاطون. (٢٠٠٩م). جمهور. ترجمه فؤاد روحانى. طهران: انتشارات علمى و فرهنگى.
بهار، مهرداد. (١٩٨٣م). پژوهشى در اساطير ايران. طهران: انتشارات توس.
پورداود، ابراهيم. (١٩٩٩م). گاتها كهنترين بخش اوستا. ط ١. طهران: انتشارات اساطير.
تفضلى، احمد. (١٩٨٥م). مينوى خرد. طهران: انتشارات توس.
ـــــــــــ (١٩٩١م). يكى قطره باران. ط ١. طهران: چاپخانه مهارت.
دانته. (١٩٧٨م). كمدى الهى. ترجمه شجاع الدين شفا. طهران: انتشارات اميركبير.
ژينيو، فيليپ. (١٩٩٣م). أرداويراف نامه. ترجمه ژاله آموزگار. طهران: انتشارات معين.
سنايى. (١٩٨١م). مثنوى هاى حكيم سنايى. تصحيح مدرس رضوى. طهران: انتشارات بابک.

عفيفی، رحيم. (١٩٦٣م). أرداويراف نامه. مشهد: چاپخانه دانشگاه.

فرنبغ دادگی. (٢٠٠١م). بندهش. گزارنده مهرداد بهار. ط ٢. طهران: توس.

كتاب مقدس عهد عتيق و عهد جديد. (٢٠٠٤م). ترجمه فاضل خان همدانی، ويليام گلن، هنری مرتن. ط ٢. طهران: اساطير.

مرديوار، كتايون. (١٩٩٠م). شايست ناشايست. طهران: مؤسسه مطالعات وتحقيقات فرهنگی.

معری، ابوالعلاء. (١٩٧٨م). آمرزش. به كوشش عبدالمحمد آيتی. ط٢. لامک: لانا.

ناس، جان. (١٩٩٣م). تاريخ جامع اديان. ترجمه علياصغر حكمت. ط ٥. طهران: انتشارات وآموزش انقلاب اسلامی.

ويرژيل. (١٩٩٦م). انه ايد. ترجمه ميرجلال الدين كزازی. ط ٢. طهران: نشر مركز.

هومر. (١٩٨٠م). أديسه. ترجمه سعيد نفيسی. ط ٤. طهران: بنگاه ترجمه ونشر كتاب.

هينلز، جان. (١٩٩٢م). شناخت اساطير ايران. ترجمه ژاله آموزگار و دكتر احمد تفضلی. طهران: نشر چشمه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ١٤٦ ـ ١٣١

الأنا والآخر في رواية "ثريا في غيبوبة" لإسماعيل فصيح

فاطمة كاظم‌زاده*

الملخّص

روايـــة "ثريا في غيبوبة" لإسماعيل فصيح من الروايات المعاصرة التي عُرضت فيها فترة مهمّة من حياة إيران السياســية والتاريخية (في الثمانينات)، وأشير إلى حضور "الآخر" فيها. و"الآخر" بالنسبة لـ "الأنا" أو "الذات" الإيرانية -في بحثنا هذا- هو كل من لا يحمل الهوية الإيرانية. وتمّ الاعتماد على المنهج التحليلي مع محاولة لتبيين شـــروط التعبير عن "الآخر"، ومنظومة قيمه، ومظاهر ثقافته، وطرائق حياة الشـــعوب، والدين، والمعتقدات، واللباس، والعادات، والتقاليد ... إلخ قدر الإمكان.

لقد كَثُرت صورة الآخر ســـواء الغربية منها أو الشرقية في رواية "ثريا في غيبوبة"؛ حيث نلاحظ فيها صورة مشوّهة للآخر الأمريكي. وأما بالنسبة لفرنسا فمع أنها بلد أوروبي إلاّ أنّها كانت تتمتع بصورةٍ موضوعية في أذهان شخصيات الرواية. لقد رسم فصيح في الرواية صورة سلبية للعرب والأتراك. و"الأنا" التي تتجلّى في شخصية (ثريا) المغمى عليها، تشير إلى حالة إيران إبان الحرب المفروضة.

الكلمات الدليلية: صورة الآخر، الذات، فصيح، رواية، ثريا.

*. أستاذة مساعدة للغة العربية وآدابها بجامعة علوم ومعارف القرآن الكريم، طهران، إيران
kazemzadeh@qurqn.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١٢ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/١١ش

المقدمة

بدأ الاهتمام في العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وهو علم دراسة الصورة الأدبية (أو الصورولوجيا: Imagologie) وقد شهد هذا العلم ازدهاراً ملحوظاً بسبب مناخ التعايش السلمي الذي بدأ يظهر لدى أغلب الدول، والميل إلى التفاهم والتقارب الـذي حلّ محلّ الحرب والصراع. (عبود، ٢٠٠١م: ٤١٨؛ وعبود، ١٩٩٢م: ٣٧١) وتعني الصورة في بحثنا هذا الصورة الذهنية والقومية التي تُقدّمها الرواية للشعوب الأخرى.

إن دراسة التمثيلات الأدبية للآخر، ومواجهتها بتمثيلات الذات تشكل منحىً جديداً ومثمراً في الدراسات النقدية، وتشكّل في الوقت نفسه مساهمة قيّمة في حوار الثقافات. (عبود، ٢٠٠٣م: ٣٣) ونظراً لاختلاف مفهوم "الآخر" باختلاف وجهة النظر فلسفية كانت أم نفسية، سوسيولوجية أم دينية، سياسية أم تاريخية، فإنه سوف يتم الاعتماد على وجهة نظر محددة في هذا البحث، وهي وجهة نظر سياسية-تاريخية.

يسعى البحث في ضوء هذا المفهوم أن يدرس صورة "الآخر" في رواية "ثريا في غيبوبة" للروائي الشهير إسماعيل فصيح، حتى يكون البحث خطوة لتبيين صورة الآخر الأجنبي، ومن ثمّ الوصول إلى فهم كامل للهوية الإسلامية والإيرانية في فترة هامة من تاريخ إيران، وهي إبان الحرب المفروضة.

ويرمي البحث من خلال الدراسة أن يظهر أنواع "الآخر" في رواية "ثريا في غيبوبة"، كما يبرز كيفية تفاعل "الأنا" مع "الآخر"، ويحاول أن يكشف مجمل الأفكار والقيم التي تشكل وجدان الشعب الإيراني. يوجّه الكاتب نقده إلى الذات الناظرة في بعض الأحيان، ويرسم صورة الآخر الغربي والشرقي عبر الحديث عن الأبطال الأجنبيين، وهو يمجد سلوكهم وتصرفاتهم أحيانا وينقدهم أحيانا أخرى. وفي النهاية سيسلط البحث الضوء على موقف الراوي تجاه الآخر الإنكليزي والفرنسي والتركي والعربي؛ هل هو يختار الموقف الإيجابي أم السلبي، أو يقف في موقف التوازن والتعادل بين الذات والآخر؟!

وغني عن القول، أنّ صورة "الآخر" في الرواية والقصة قد عولجت باتساع، كموضوعات وأفكار وعلاقة سياسية واجتماعية واقتصادية. فقد عني باحثون كثيرون

بالتجليات الروائية والقصصية لعلاقة الذات الشـرقية بالآخر الغربى والأوروبى. ولكن هذا النوع من الدراسـات فى الأدب الفارسـى هو جديد إلى حد ما. والقصة والرواية الايرانية لم تعالجا من حيث صورة "الآخر" إلا فى كتب ومقالات معدودة ومنها: "صورة العرب فى الأدب الفارسـى" لـجويا بلندل سـعد و"فى المرآة الإيرانية؛ صورة الغرب و الغربيين فى القصة الإيرانية" لـمحمد رضا قانون پرور، ومقالة "صورة الذات والآخر فى رواية سووشون" لـفاطمة كاظم زاده وليلا قاسمى... إلخ. كما لا نستبعد وجود دراسات نقديـة حول رواية "ثريا فى غيبوبـة"، رغم ذلك يمكن القول إن الدرس النقدى المقارن لهذه الروايةلم يتناوله باحثٌ حتى الآن.

أهميّة البحث ومسوغاته

الهوية ووعى الذات من أهم الموضوعات التى شغل بها المفكرون فى عصرنا الحديث. وهـذه الذات لديها توأم لا يفترق عنهـا، ولا يمكن معرفتها من دونه؛ ألا وهو "الآخر". وبما أنّ "الأنا" حين تنظر إلى "الآخر" لا تنقل صورته فحسب؛ بل تنقل صورتها الذاتية أيضاً، وما نريده من مفهوم الصورة كلّ صورة تنبثق عن إحساس مهما كان ضئيلاً بالأنا بالمقارنـة مع "الآخر"، فالصورة هـى تعبير أدبى أو غير أدبى عن انزياح ذى مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافى (انظر: باجو، ١٩٩٧م: ٩١) أى: «الصورة عرض لواقع ثقافى يسـتطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شـكلوها أن يكشـفوا أو يترجموا الفضاء الثقافى أو الأيديولوجى الذى يقعون ضمنه.» (كاظم، ٢٠٠٤م: ٦٣)

إذن، دراسـة صورة "الآخر" ضـرورة لتوجية الانتباه إلـى التحديات التى تواجه هوية "الأنا" الثقافية التى ظهرت منذ نهاية القرن العشرين حتى الآن، وقد باتت العولمة تشكل تهديداً للهوية الثقافية للأنا؛ ولا يمكن مواجهة هذه التحديات بالصدام مع الغرب و"الآخر".

ويبقـى واضحاً من بين الأجناس الأدبية أنّ الفن الروائى يُعنى بنقل وجدان الواقع أكثر من كل الأجناس الأدبية الأخرى. فالرواية هى جنس أدبى يفسـح المجال لمعرفة هـذه الصورة من خلال صراع الشـخصيات مع ذاتها من جهـة، ومع ما يعرف بالآخر

الخارجى أو الأجنبى من جهة أخرى.

«أما اللقاء بين "الأنا" و"الآخر"، فإنه يشّكل قضية فنية أدبية؛ فقد كان لهذا اللقاء تأثيراته الكثيرة ولاسيما فى الأدب ليكوِّنَ بالنتيجة موضوعَ الدارس المقارن.» (مجموعة من المقارنين الفرنسيين، ١٩٩٩م: ١٤٧)

ولذا وقع الاختيار على رواية "ثريا فى غيبوبة" من بين الروايات الإيرانية؛ لأنها تتناول الأحداث والوقائع التى جرت من خلال الحرب المفروضة (من جانب العراق ضد إيران)، وتشرح ما فعل الآخر العدو (الآخر الغربى أو الآخر الشرقى) ضد البلد. والرواية تبحث عن جذور المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تعانيها البلد، كما تشير إلى حياة المهاجرين من إيران والمغتربين الذين تركوها فى غيبوبتها أثناء الحرب، ورجّحوا العيش فى ضل المجتمع الغربى (فرنسا).

منهج البحث

لقد أُعتمد فى هذه الدراسة على المدرسة الفرنسية أى علاقة التأثير والتأثر والبعد التاريخى، كما كان الاهتمام والتعامل بالبعد الجوهرى والأساسى للأدب، أى مع بنيته الجمالية، كما استعانت بالمدرسة السلافية أو المادية الجدلية فى دراسة المضمون والنمط فى رواية "ثريا فى غيبوبة" بحسب الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية لإيران من خلال الحرب المفروضة.

إنّ الصورة المقصودة فى بحثنا هذا هى الصورة الذهنية والقومية التى تُقدّمها الرواية للشعوب الأخرى، وقدرة الرواية على التمثيل، وعرض الصورة بنجاح، مدينة بكونها صادقة. وبالمجمل، الصورة تعبر عن صاحبها وأغراضه أكثر مما تعبر عن حقيقة "الآخر". (انظر: كاظم، ٢٠٠٤م: ٤٧)

دراسة موجزة عن الرواية

"ثريا فى غيبوبة" رواية لإسماعيل فصيح، يسرد أحداثها بلسان إحدى الشخصيات (السارد المشارك). تبرز الرواية أحوال إيران إبان الأسابيع الأولى للحرب، وتبيّن

بعض حقائق الحرب العراقية-الإيرانية، وتشرح ما يعانيه المنفيون الإيرانيون من مشاكل فى "باريس"، وانفصالهم الفكرى والوجدانى عن أمّتهم. وعنوان الكتاب يشير إلى غيبوبة إيران أثناء الحرب!

تعنى الرواية بمسائل عدة منها: شرح ما حدث للرهائن الأمريكيين فى إيران، وأحوال الطلاب، والمثقفين، والرأسماليين، والمناضلين السياسيين الإيرانيين فى "باريس". وتقارن الرواية بين أوضاع إيران المتفجّرة والمنكوبة، وأحوال العالم خارجها، ولاسيما فرنسا حيث يسودها الأمن والرفاهية.

بطل الرواية هو "جلال آريان"، الذى يسافر من إيران إلى فرنسا فى زمن الحرب بين إيران والعراق، ليلتحق بابنة أخته التى تصاب بالغيبوبة إثر حادث التصادم، وهى راقدة الآن فى مستشفى بـ"باريس". يخطو "جلال" خطواته إلى عالمٍ منفصلٍ تماماً عن المشاكل والمصائب الإيرانية. يعيش الناس فى "باريس" فى جوّ هادئ من دون أىّ اضطراب، ويسيرون فى شوارع فارغة من المارّة؛ فى حين تجرى فى إيران مذبحةٌ عامة للنساء، والرجال، والأطفال الأبرياء، والمدن الإيرانية واقعة تحت قصف المدافع والطائرات العراقية. كان هدف "جلال" من سفره إلى "باريس"، زيارة "ثريا" كما يبدو، ولكنّ القارئ يفهم مباشرة بأن الحكاية شيء آخر. لذا نراه أثناء إقامته، بين حين وآخر، يقوم بمطالعة كتاب "كلاب الحرب (Dogs of War)" لفردريك فورسايت[1]. يتطرق هذا الكتاب إلى استثمار جماعة من العملاء الدوليين فى جمهورية زنجبار. وغرض الكاتب من ذكر هذه الرواية الأجنبية متزامناً مع روايته الأصلية، المقارنة بين إيران وزنجبار لوجود التشابه بينهما، فمناجم النفط متوفرة فى إيران، كما هى ذخائر الذهب الأبيض فى زنجبار، أمّا محاولة البلدان الأجنبية لامتلاك ثروات البلدين، فهى قائمة على قدم وساق.

«أتيت هنا وإنى فى خضمّ أكبر تحولات مصيرى ومصير عشيرتى وقومى. أبكى بالعربية. اللغة الفارسية لا تسعف آلامى... أنا فى زنجبار...؛ أنا فى مركز طوفان واقعى الذى لم يخترع من أجله حتى الآن لغة ولا يأبه أحد! أنا فى أواخر القرن العشرين، فى

1. Frederick Forsyth

بداية عهد التشـــتت والضياع. وفي زنجبار يرسمون الخرائط الجغرافية على رمال شاطئ البحر، ويكتبون التاريخ بلعاب الميّت. في زنجبار تسير التقاويم والساعات إلى الوراء... .» (فصيح، ١٩٩٥م: ٤٢٨)

يعتقـــد فصيح بأنّ الفوضى الموجـــودة في البلدين (إيران وزنجبار) تســـبّبها البلدان الغربية. لكن المســـألة الرئيســـة هي لغز المثقفين الإيرانيين، ولاسيما الذين تركوا إيران لكي يعيشـــوا في أوربا وأمريكا. ينقسم هؤلاء المثقفون إلى قسمين بالنسبة لما يحدث في إيران.

القسم الأول: هم الذين لديهم اتجاهات مواطنيهم الثوار نفسها، ويشيدون بـ"الأنا" المقاوم بصورة إيجابية. والقســـم الثاني: هم الذين يعكســـون صورة سلبية للأنا، وصورة إيجابية للغرب عبر استســـلامهم، ويشعرون أنّ الغربيين متقدّمون علماً وتكنولوجياً، وأنّ لديهم جميع ما يحتاجه الإنسان للحياة المريحة والحديثة:

«أشكال مختلفة منهم من كان موجوداً بفرنسا قبل الثورة، بعضهم هرب وقت الثورة وبعدهـــا، وبعض آخـــر هربوا بعد الحـــرب. يتكاثف جمعهم هنـــا. ومجموعتان أخيرتان محتالون... بينهم كل تافه وكل دون!» (فصيح، ١٩٩٥م: ١٧٦)

يظهر في رواية فصيح شـــيئان متضـــادان، الأول: التضاد والتباين بين "جلال آريان" والجيل الضـــالّ أو المهاجرين المرفهين الذين يتأوّهون بآهـــة الغربة. وهذا الأمر متوفر في نصّ الرواية: «املأ الكأس... فليس في وادي الخراب هذا شـــراب غيره، ينقذنا من حالنا المهدم.» (فصيح، ١٩٩٥م: ١١٣) والثاني: التضاد بين التنوعات، والهدوء، والعشق، والمحبـــة الحاكمة بجوّ "باريس" مقابل مدينة "آبـــادان" أيام الحرب: «"آبادان" والنيران، "آبادان" والدماء وقذائف الهاون التي شرّدت الكلاب والقطط من المدينة أيضاً.» (انظر: حنيف، ٢٠٠٧م: ٨٠)

الآخر

انقســـم الأدباء والمثقفون في نظرتهم إلى الآخر (بمعناه العام) إلى قسمين: قسم منهم صـــار مقلّـــداً للتيارات الغربية وهو ما نراه في التيارات الفكرية التي تهدّد أســـس أدبنا

وتزلزل قيمه؛ وقسم آخر وقف ضد التيارات الغربية، وهذا أيضاً نتيجة انبهاره بالآخر. وفى بعض الأحيان يهرب الأديب بخياله إلى الغرب، فهو يودُّ الهروب من مجتمع متأخر تقنياً، وإدارياً، واجتماعياً. وقد تنبع صورة "الآخر" من تناقض حضارى، أو سياسى بين الأمة التى ينتمى إليها الأديب، وأمة أو أمم أجنبية. (عبود، ١٩٩٢م، ٣٧٦) هذا البحث يمهّد الأرضية لدراسة "الآخر" فى رواية "ثريا فى غيبوبة"، ومن ثم الوصول إلى مواقف الراوى —وهو ممثل للذات الإيرانية- تجاه هذا الآخر الأجنبى.

صورة الآخر الفرنسى فى الرواية

يرسم الراوى صورة فرنسا لدى بعض مثقفى إيران الذين كانوا ملتزمين بالثورة والجمهورية الإسلامية، ويتجلّى نموذج هذه الجماعة فى "قاسم يزدانى"، وهو طالب فى قسم الكيمياء الحيوية فى مرحلة الدكتوراه بجامعة "باريس". يعدّ "يزدانى" الغربَ ذليلا وحقيراً، ويريد أن يأخذ منه العلوم والتكنولوجيات فحسب، ولا شيء آخر. هكذا يريد الكاتب أن يرينا وجهة نظر "الأنا" بالنسبة للآخر الغربى. يتحدث "يزدانى" فى حوار مع "آريان" عن الفرق بين التطور العلمى والفساد، ويرفض ما فى فرنسا، ويقول:

«إن الإسلام لا يخالف العلم، وإنما لا يخالف غير الفساد والفحشاء ... ونحن سوف نظل نقاتل حتى يتوارى الكفر من العالم.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٢٨٤و٢٨٨)

يحاول الكاتب أن يحافظ على وجهة نظره الموضوعية بالنسبة لفرنسا، وإذ نقدها من جهة، أشاد بها من جهة أخرى. ويرى الراوى "باريس" أفضل مكان للعيش ويقول:

«يبدو أن كل سكان العالم ينسلون من كل حدب وصوب داخل باريس. وباريس للجميع فى نهاية المطاف. ويأتى أخيراً إليها كل متعب وعاجز وطريد ومن أىّ مكان، ولا يغادر باريس أحد قطّ، لو كان عاقلاً، إلى أى مكان.» (فصيح، ١٩٩٥م: ١٩٤-١٩٣)

إنّ مشكلة المثقفين الإيرانيين التى يوضّحها فصيح فى روايته هذه، هى فى الحقيقة مشكلة الشعب الإيرانى كله. وهذه المشكلة هى اللغز نفسه الذى يحاول الإيرانيون أن يحلّوه عبر مواجهاتهم الأولية مع الغرب فى القرون الأخيرة. إنّ صورة أو صور الغرب والغربيين التى تظهر فى الروايات والقصص، تؤثر فى صعوبة حلّ هذه المشكلة، وتزيد

الحيرة، فإعجاب الإيرانيين بالآخر لغز ومعضلة معقّدة، وفي الوقت نفسه هو أمر بسيط؛ إذ يمجّد الإيرانيون التقدم والتطور الغربي، ويحسدونهم عندما يقارنون مجتمعهم بالمجتمعات الغربية. هم يعانون من إحساسهم بالاحتقار أمام الغرب، ولذا، فهم حينما يتوقفون عن غرورهم، ويتعاملون مع الغرب ليستفيدوا منه في العلم، فإنهم يدركون بأنّ هذه الصفقة ستأخذ منهم هويتهم وقيمهم التقليدية. إذن يصف فصيح هؤلاء المثقفين بـ "الجيل المنسيّ"، وهذا وصف يُعَمَّمُ على جميع الإيرانيين الذين فقدوا قيمهم وتقاليدهم أمام الغرب من دون أن يأخذوا منه شيئاً ثميناً. (انظر: قانون پرور، ٢٠٠٥م: ٤٤) وهذا الأمر أكّده الكاتب في إيضاح كيفية حياة أبطال الرواية (مثل حكمت وبارسي بور و...) الذين هاجروا إلى باريس للنيل على حياة أكثر ترفا وتقنية، ولكنهم ضيعوا أنفسهم كما فقدوا آمالهم البعيدة.

صورة الآخر الأمريكي في الرواية

يشير الراوي في المشاهد النهائية من رواية "ثريا في غيبوبة" إلى صورة "الآخر" الأمريكي الذي يتجلى في امرأة سوداء، جاء والدها من "نيويورك" إلى "باريس" على أمل الحصول على حياة أفضل وأسهل مما كان عليه. لكنهما لم يحظيا بشيء سوى الوحدة، والانفراد، والعزلة. تتقرب هذه الشخصية من "جلال" لمساعدته، ولكنها تختفي بعد مرافقته ليوم واحد. وفي نهاية المطاف يظهر له بأنها كانت سارقة، وسرقت كلّ نقود "جلال". وهكذا، تسربت إلى الرواية النظرة السلبية للسود الأمريكيين وتصرفاتهم اللّاشرعية واللّاعرفية. ومن الممكن أن نستنتج بأنّ الغربة هي السبب في التصرفات السيئة للناس، ولا علاقة لتصرفاتهم بالعرق أو الجنسية.

تبرز في الرواية صورة أمريكا ممثلة الاستعمار الجديد خليفة إنكلترا:

«الممارسات التي كانت الإمبرالية الإنكليزية تقوم بها أوائل هذا القرن وقتَ سيطرتها، وإمبراطوريتها، تقوم بها الإمبرالية الأمريكية... وعاد الاستعمار يفرض نفسه على البلاد. قامت إنكلترا بهذه الممارسات سنوات طوالاً ثم أفاقت... ثم فعلت أمريكا

الأسلوب نفسه بعد ذلك بفترات، ربع قرن أو أكثر بقليل. أى أن أمريكا تبحث عن جماعة صغيرة من الهيئات الحاكمة، وعن طريقهم -مثل كابوكى ومثل الشاه ومثل سوموزا- تنفذ مخططاتها، وتتعب الشعوب تعباً تاماً. بعد هذا ما الذى نفعله؟ الثورة والحرب والموت لأمريكا ... سواء فى الشرق الأقصى أم فى أمريكا اللاتينية.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٢٨٠)

يعتقد الكثير من المفكرين بأن الاستعمار هو نتيجة ما يجرى فى البلد المستعمَر ولا فى البلد المستعمِر! عدم وجود بنية سياسية واجتماعية حصينة ومقبولة فى البلاد التى لا يحظى الناس فيها بالحرية والاستقلال من أهم دلائل وقوع ظاهرة الاستعمار. فى مثل هذه البلدان لا يهتم الشعب بعقائده ولا يقوم بالدفاع عنها، ولا يختلف عنده هذا الحاكم أو ذاك.

صورة الآخر الإنكليزى فى الرواية

تتناول رواية "ثريا فى غيبوبة" موضوع الحرب الإيرانية-العراقية، وتقارن إيران بفرنسا، إلّا أننا نجد فى بعض صفحات الرواية الإشارة إلى بقية بلدان أوربا، ومن بينها إنكلترا كرمز للاستعمار الدولى كما ذكر سابقاً، ونرى فى هذه الرواية قسمين من الإيرانيين المهاجرين إلى أوربا: يشمل القسم الأول الذين بقوا على معتقداتهم وقيمهم الإسلامية والثورية، ويشمل القسم الثانى الذين ساعدوا الجهات الأجنبية والاستخبارات المعادية ضد إيران. إنهم كانوا يحمدون الحرية والرفاهية الموجودة فى الغرب، ولاسيما فى إنكلترا، ويرفضون الآداب والسنن الإيرانية القديمة، ويسمّون إيران بلداً متخلفاً وغيرَ متحضر. وأما الكاتب فقد اتخذ موقفاً موضوعياً بالنسبة لإنكلترا وأبرز خصائصها السلبية والإيجابية. لم يقف فصيح إلى جانب المتغربين، ورفض رؤية المتعصبين، وحاول أن يتخذ موقفاً عادلاً.

يشير الراوى إلى مساعدة الإنكليز العراقَ، ويبرز غضبه ممّا فعله الغرب، ولاسيما الإنكليز ضد إيران. وفى الوقت نفسه لا ينسى أن يمجّد الرفاهية والحرية الموجودة فى هذا البلد الأوربى. فمثلاً تصف "ليلى آزادة" "لندن"، وتوصى "جلال" بأن يسافر إليها

للنزهة:

«هيا نذهب إلي لندن، يومين، ثلاثة... أنا وأنتَ وخالى الذى وصل حديثاً، وهو غنىٌ، ويريد أن يسافر إلي لندن محبّةً. و أنت عارف باللغة، وأهل الحب والصفاء... .» (فصيح، ١٩٩٥م: ١٨٠)

صورة الآخر الألماني في الرواية

يبـدو أن الرواى اختار الحديث عن الـدول التي كان لها دور في الحرب المفروضة. وبما أن الكاتب كان حاضرا في جنوب إيران إبان الحرب فهو يحكم على أساس موقف الآخر بالنسبة لإيران والحرب. إن ألمانيا ساعدت العراق في الحرب ضد إيران بصورة سـرية، كما باعته الأسـلحة والقنابل الكيمياوية المتطورة، ولكنها لم تشارك في الحرب ضـد إيران مباشـرة. فلهذا نرى موقف بعض من الأدباء إيجابيـا أو منصفا على الأقل بالنسبة لهذا البلد الأوروبي.

ألمانيـا من أهمّ الدول التي يتحـدّث راوى "ثريا في غيبوبة" عنها، ونجده يمجد ألمانيا إلى حد ما، ويؤكد أنّ القانون المسيطر على هذا البلد وظروفه الاجتماعية والاقتصادية المطلوبة تؤدى إلى رغبة الناس فيها دائماً:

«مدينة أشـتوتجارت مدينة عظيمة، وسـكانها في غاية الانضباط، والإنسان يُسعد بهم، وسكّان همبورج راقون أيضاً، وجوها عظيم على وجه الخصوص، ويسعد الإنسان بجوّ همبورج، وإذا ألقى أحد عقب سـيجارة في الطريق في أشتوتجارت أخذ بمخالفة من الشرطة. وفي همبورج وأشتوتجارت سوق رائجة جداً لسجّاد إيران، وفي الواقع في هذه البلاد يقدر سكانها قيمة هذا الفن الإيراني الأصيل.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٢٠٨)

وهذا شاهد على النظرة الإيرانية الإيجابية للألمان في رواية "ثريا في غيبوبة".

ومـن الجدير بالذكر أن ألمانيا كانت إحدى الدول الـتي اتخذت موقفا حياديا إزاء الحرب المفروضة، وحاولت اسـتقرار السـلام بين إيران والعراق، كما أقامت علاقات دبلوماسـية واقتصادية مع إيران بعد الحرب، وهكذا نظر الإيرانيون إليها نظرة ايجابية

تقريباً.

صورة الآخر التركى فى الرواية

تبدأ القصة بحصول "جلال آريان" على تأشيرة السفر، وتوجهه إلى تركيا عن طريق البرّ، لكى يستقلّ طائرة منها إلى "باريس". يريد الراوى (جلال) أن يشير إلى بعض صفات الأتراک، ويشرح ما فعلوه بالمسافرين الإيرانيين حين دخلوا الأراضى التركية، و«هو ينتقد نوعاً ما وضع التفتيش والمعاملة على الجانب الثانى من الحدود، فى محاولة للإيحاء بمقارنة، ولكن انتقاده هذا فاتر، فهو لايشير إلى فظاظة المأمورين الأتراک أو افتعالهم التأخير لابتزاز الرشى من المسافرين.» (عبدالأمير حمدان، ٢٠٠٧م: ٤٦٣) وهكذا يتهم الراوى الأتراک بأخذ الرشوة وسوء معاملة المسافرين، ويرسم صورة سلبية لسلوكهم الأخلاقى وتصرفاتهم.

ومن الجدير بالذكر أن موقف الراوى هذا حول الأتراک يرجع إلى خلفية تاريخية توجد فى العلاقات بين الفرس والأتراک. وموقف الراوى السلبى للأتراک لا يرتبط بموقفهم تجاه الحرب؛ لأنهم اختاروا موقفا حياديا، وحاولوا أن تستمر علاقاتهم السياسية والتجارية مع إيران والعراق طوال الحرب وبعدها. وتركيا كانت تفكر بحفظ قوتها الاقتصادية وثباتها الداخلى ولا غير.

صورة الآخر العربى فى الرواية

"الآخر" العربى فى رواية "ثريا فى غيبوبة" يختص بالعراق كما هو شائع فى روايات فصيح، ويرسم الكاتب صورة سلبية لهذا البلد، والراوى يتذكر مذكراته فى "آبادان" من حين لآخر، ويؤكّد أن الدمار فى إيران هو نتيجة الحرب التى فرضها العراق عليها بمساعدة الدول الغربية مثل أمريكا، وإنكلترا، وفرنسا وبعض الدول العربية كالسعودية.

ففى مشهد من مشاهد الرواية يشير "جلال" إلى العراقيين ويقول:

«القذرون والمجانين... والملاعين يضربون المدن والشوارع، والمنازل والأبرياء.

تسأل: العرب؟

– الصداميون الكفرة.

– من المقصّر؟ ومع من تحاربون؟ مع السعودية العربية؟

– لا، مع صدام حسين العفلقى الكافر الملعون... سوء حظ الناس الآن أن إيران، بلد الورود والبلابل، حين تتخلص من مشاكل ثورتها، يحكم البلد المجاور مجنون مجرم... مجنون آثم؛ أيّ فعل لا يقدم عليه إذا حركوه.» (فصيح، ۱۹۹٥م: ۱۱۹)

ويعرض الراوى صورة الآخر العراقى المتجاوز والمحتل والبعيد عن الإنسانية الذى يعمل لصالح الغرب، ويقتل أبناء البلد المجاور، ويدمر مدنها لكى يحتلها. وهذه الصورة نقّشت فى ذهنية الإيرانيين ولم تتغيّر إلا بعد وفاة الرئيس العراقى "صدام حسين".

وتعانى الرواية من أخذ ممثلين خواص ومحددين لرسم صورة بلد ما، كما يجعل صدام حسين ممثل بلد العراق، ويعمم الصورة التى يرسم عنه على كل العراقيين!

صورة الذات فى الرواية

تعدّ دراسة صورة "الآخر" سلوكاً ثقافياً لتقوية إرادة "الأنا" وتعزيز خصوصيته فى نسيج ثقافى عالمى مقابل ادّعاءات "حتميّة العولمة" التى تشّكل إرادة اختراق الآخر وسلبه خصوصيته. (الخولى، ۲۰۰۰م: ۳۰۷)

تقدم الرواية، الرؤيةَ التى ترى أنّ جذور المشاكل فى الذات و"الأنا"، كما يؤكد الكاتب والناقد الشهير الإيرانى هوشنگ گلشيرى أن هذه الذات هى "الشيطان الداخلى"، وهو موجود فى باطن كل شخص، ولا يُدمَّر إلّا بواسطة الشخص نفسه. (انظر: گلشيرى، ۱۹۷۹م: ۱۰)

رسم فصيح فى روايته هذه صورة إيران والإيرانيين، وفى الوقت نفسه تطرق إلى الظروف السائدة فى هذا البلد، وقام بمقارنتها بالظروف السائدة فى فرنسا.

استفاد الكاتب من أسماء رمزية لأبطال الرواية، ولاسيما للإناث، ونذكر منهنّ:

أ– "ثريا" رمز إيران الثورة، ولذا أصبغ الكاتب عليها صفات النقاء، والطهارة، والفداء. إنّ "ثريا" المغمى عليها (الأنا والذات الإيرانية) هى ممثلة إيران، وتتجلى

صورتها إبان الحرب. (ميرعابدينى، ١٩٩٧م: ٩٤٢) "ثريا" الثورة كانت تتشبث بالحياة فى بداية غيبوبتها، لكن المصيبة كانت فادحة، فأبقتها بين الموت والحياة، فيحاول أتباعها وأحبابها الأوفياء إنقاذها بكل ما لديهم من مال، وعلم، وجهد، ويرمز المؤلف إليهم بـ"قاسم يزدانى".

ب- "فرنجيس" -أخت الراوى- كانت رمزاً لإيران الأم. وهى إيران الأرض الطيّبة التى ما انفكّت يجرى عليها مُرُّ الأحداث فلا تتغير. هذه الأم المقاومة لمكاره الأيام والمحافظة على التقاليد القديمة. وأما أبناء هذه الأم فقد آثروا البقاء على أرضهم؛ فهم، مع اختلاف أعراقهم، بلغ حبهم لأرضهم حداً ما لم يبلغه للبقاء.

ج- "ليلى آزادة" رمز لإيران المتحضرة التى أحبها الراوى، ومثّلت الانطلاق، والشباب، والجمال، والفنّ، كما تقول: «لم يكن عندى هدف ولا إيمان، ولا معيار، ولا قيمة...، فقط أفرح، أشرب، أقرأ الشعر وأعشق؛ لأننا نموت بالسرعة.» (فصيح، ١٩٩٥م: ١٤٨)

يقدم الكاتب شخصيتى "حكمت" و"بارسى بور"، وهما كاتبان إيرانيان، يهتمان باللاشىء والموضوعات السخيفة. يجتمعان مع أصدقائهما فى مقهى "مانكيسون" بـ"باريس". فهم عيون الحضارة الإيرانية فى الخارج. هذه الحضارة المهاجرة المثابرة التى تشكو الغربة والاغتراب. ومقابل "حكمت" و"بارسى بور"، وأمثالهما هناك شخصيات إيرانية تسكن جنوب إيران فى مدينة "آبادان"، مثل "مطرود" و"إدريس"، يرفضون ترك ديارهم، ويؤثرون الشهادة على النجاة أذلاء.

تطالعنا المقارنة بين هاتين الفئتين من الذات (الذات العليا، والآخر الداخلى) منذ الصفحات الأولى للرواية حتى نهايتها:

«وأتحدث مع سيمين عن ميشيجان... وإدريس ابنُ مطرود كان له حب واحد، هو أن يُقبل بين المتطوعين، ويلحق بصفوف محبى الحسين ويعجّل إلى لقاء الله.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٢٩٦)

وأما صورة "الأنا" التى رسمها الراوى، إيجابية ومظلومة إلى حد ما. لكن هذه صورة نفسها من وجهة نظر المثقفين المهاجرين إلى خارج البلد -وهم الذين أصيبوا بالخيبة

والتقهقر- هی صورة بلد متخلف وضعيف. وفی رأيهم، الوصول إلى ما حصل عليه الغرب واستحالة الذات أمرٌ بعيد أو مستحيل:

«إننا فی الأصل جميعاً نعيش على نحو تلقائی! كلنا جميعاً أشقياء ونسخر من أنفسنا. أیّ تمدن وفنّ لنا! لابد أن نحتسی المرق ونجلس عنوة فی زاوية. ننام ونموت.» (فصيح، ۱۹۹٥م: ٤۱٥)

أتاح فصيح صورة إيجابية ومشرقة للذات الإيرانية مقابل "الآخر" الداخلی و"الآخر" الخارجی اللذين أعطاهما صورةً مشوهة ومظلمة.

النتائج

يبين كاتب "ثريا فی غيبوبة" رؤيته الموضوعية للآخر الفرنسی عبر تمييز ثلاث فئات من المهاجرين إليها: فئة تمجد الغرب، وتهاجر إليه بحثاً عن أغراض الحياة المتقدمة والحديثة، وتقع فی الحيرة بين التراث والحداثة. والفئة الثانية تتجلى فی شخصية "قاسم يزدانی"، الذی يرى الغربَ ذليلا وحقيراً، ويريد أن يأخذ عنه العلوم والتكنولوجيا فحسب، ولا شیء آخر. وأما الراوی "جلال آريان" فيُعدّ من الفئة الثالثة، حيث ينتقد الكل، ويسخر من الكل، ويُدين الكل دون أن نعرف ما يريد من "الآخر" ومن الذات!

فقد رسمت رواية "ثريا فی غيبوبة" صورة متوازنة للآخر الإنكليزی. يشير فصيح إلى الحرية والرفاهية الموجودة فی بعض البلدان الأوروبية مثل إنكلترا. هذه الرؤية المتأرجحة بين الواقع والخيال، بين الإيجاب والسلب ترجع إلى مرجعية ذهنية للإيرانيين بالنسبة لها ولم يستطع الكاتب أن يخلص نفسه من الصورة التی نسجت فی ذاكرة الشعب التاريخية للغرب، ولاسيما إنكلترا.

تتجلى رؤية الكاتب السلبية حول الآخر التركی فی رواية "ثريا فی غيبوبة"، وينتقد الراوی إجراءات التفتيش ومعاملة الأتراک مع الإيرانيين، ويتهمهم بأخذ الرشوة وفظاظة السلوک.

ألمانيا من أهمّ الدول التی ينظر إليها الراوی بنظرة إيجابية ويمجد ظروفها الاجتماعية والاقتصادية المطلوبة.

أما بالنسبة للعراقيين فقد رسم الكاتب صورة سلبية ومشوهة لهم، وأكّد أن السبب الرئيس فى الدمار والتخلّف فى إيران هو الحرب التى فرضها العراق على إيران بمساعدة الدول الغربية، وبعض الدول العربية.

تحمل الرواية صورة سلبية لأمريكا؛ فقد جاء الحديث عن البطلة السوداء الأمريكية ليُرسم موقف الراوى السلبى من هذا "الآخر".

وفى الدراسة هناك إشارات إلى الذات الناظرة و سماتها و نقدها من خلال تسليط الضوء على السمات السلبية للشخصيات التى تروى عنها؛ فهى عاجزة عن إثبات هويتها والدفاع عن نفسها.

المصادر والمراجع

الكتب

باجو، دانيل. (١٩٩٧م). الأدب العام المقارن. ترجمة: غسان السيد. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

حمدان، سليم عبدالأمير. (٢٠٠٧م). قراءات فى الرواية الإيرانية. دمشق: وزارة الثقافة السورية.

حنيف، محمد. (٢٠٠٧م). جنگ از سه ديدگاه (الحرب من ثلاث رؤى). ط١. طهران: صرير.

الخولى، أسامة أمين. (٢٠٠٠م). العرب والعولمة. الطبعة الثالثة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

عبود، عبده وآخرون. (٢٠٠١م). الأدب المقارن مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية. ط١. دمشق: جامعة دمشق.

عبود، عبده. (١٩٩٢م). الأدب المقارن مدخل نظرى ودراسات تطبيقية. حمص: جامعة البعث.

فصيح، إسماعيل. (١٩٩٥م). ثريا فى غيبوبة. ترجمة: محمد علاء الدين منصور. القاهرة: دار المجلس الأعلى للثقافة.

قانون پرور، محمدرضا. (٢٠٠٥م). در آينه إيرانى؛ تصوير غرب و غربيها در داستان ايرانى (فى المرآة الإيرانية؛ صورة الغرب و الغربيين فى القصة الإيرانية). ترجمة: مهدى نجف زاده. طهران: فرهنگ گفتمان.

كاظم، نادر. (٢٠٠٤م). تمثيلات الآخر صورة السود فى المتخيّل العربى الوسيط. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

مجموعة من المقارنين الفرنسيين. (١٩٩٩م). الوجيز فى الأدب المقارن. بإشراف: بيير برونيل و إيف شيفريل. ترجمة: غسان السيد. لامك: لانا.

ميرعابدينى، حسن. (١٩٩٧م). صد سال داستان نويسى ايران (مئة عام من كتابة القصة الإيرانية).

ط ٥. طهران: نشر چشمه.

الدوريات

عبود، عبده. (شباط ٢٠٠٣م). «الأدب وحوار الحضارات». مجلة المعرفة. العدد ٤٧٣.

گلشيرى، هوشنگ. (آب١٩٧٩م). «گفتگو با هوشنگ گلشيرى (حوار مع هوشنگ گلشيرى)». مجلة آيندگان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد التاسع عشر – خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ١٦٦ ـ ١٤٧

الأدب الساخر في الصحافة المصرية؛ أحمد رجب نموذجا

هادي نظري منظم (الكاتب المسؤول)*
مجيد بياتي**

الملخص

إن الصحافة ليست وسيلة للتعبير عن الـآلام أو أداة تسلية فحسب، بل هي وسيلة للتعبير عن الأفكار والآراء أيضا لأنها تأخذ فاعليتها من قوة الكلمة. وقد احتلّ الأدب الساخر حيزاً واسعاً من الصحافة. وتصوير الأدب الساخر للأوجاع في قالب ساخر يرسم البسمة على وجه القارئ أو المتلقي وتكون السخرية سلاحاً حاداً للتنبيه على النقائص. يعتبر الصحفي المصري أحمد رجب ممن شعر بالمسؤولية تجاه شعبه وسجل آراءه الانتقادية في الصحف المصرية باللغتين الفصحى والعامية. ويلاحظ القارئ من خلال هذه الدراسة أن السخرية لديه غير جارحة، ولكنها تنال من الغاية أشد النيل.

وهذا المقال يستعرض دور الأدب الساخر في مصر ومكانته في الصحافة معتمدا على المنهج الوصفي – التحليلي. ومن النتائج التي توصل إليها المقال هي أن نثر رجب موجز، والصور لديه حسية مأخوذة من واقع الحياة وأن اللغة الدارجة تلعب دوراً هاما في أدبه إلى جانب اللغة الفصحى.

الكلمات الدليلية: الأدب الساخر، الصحافة المصرية، أحمد رجب.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران hadi.nazari@modares.ac.ir
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران
Majidbayati25@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/١٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/٢٥ش

المقدمة

من الأسباب التي تدفع الكاتب نحو السخرية والأدب الساخر أنه يعايش في مجتمعه مشـــاكل لا يستطيع التعبير عنها بشـــكل صريح؛ فلهذا قد يلجأ إلى أسلوب ساخر وله أيضـــاً دوافـــع فردية أو اجتماعيـــة تدفعه نحو الحصول على الحقوق المســـلوبة أو تنبيه الظالمـــين والأشـــرار أو تعويض ما يفتقده من جمـــال ظاهرى أو فقر مـــادى أو مكانة اجتماعية وغيرها.

و«الصحافة في حقيقتها مهنة ورسالة وليست تجارة ولا شعارات تتغير وتتبدل بتغير الأبـــواق ولكنهـــا عقل مفكر مدبر، لـــه هدف وغاية، وهي صوت يخاطـــب الرأى العام المســـؤول.» (همام، ١٩٨٧م: ٥) ولهذا نجد أنها تـــترك أثرا عميقا في المجتمعات وتوقظ روح الوطنيـــة والقوميـــة في أبنائها وتدفـــع نحو محاربة الاســـتبداد والمطالبة بالحرية في مجتمعات تتواجد فيها بيئة ملائمة لإثارتها.

و«يسعى الأدب الســـاخر بوصفه انتقادياً إلى السخرية من الظواهر المدانة ونقدها من خلال أفراد بعينهم أو جماعة بعينها أو تقليد بعينه؛ سواء أكانت هذه الظواهر الموجه إليها النقد أو المسخور منها اجتماعية أو سياسية أو أدبية أو سلوكية شخصية.» (واقف زادة، ١٣٩٠ش: ١٠٦)

والحقيقـــة أن الانحيـــاز إلى الأدب الســـاخر وإلى هذا النوع مـــن التعبير في عهود الاضطـــراب يعدّ لوناً من ترك التصريح في مواضع الانتقاد. والأدب الســـاخر -إن كان لديـــه تطلع اجتماعي وسياســـي- مظهر مـــن أدب النقد يمكن من خلالـــه إيقاظ الناس واستنهاض المجتمع.

و«تقف السخرية على رأس الأساليب الفنية الصعبة، إذ إنها تتطلب التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيماً، أو تصغيراً، أو تطويلاً، أو تقزيماً. هذا التلاعب يتمّ ضمن معيارية فنية هي تقديم النقد اللاذع في جو من الفكاهة والإمتاع، غير أن أســـلوب الســـخرية يختلف من عصر إلى عصر ويتفاوت من كاتب إلى آخر.» (المصدر نفسه: ١٠٢)

والأدب في كل أمة «ابن للمجتمع، عنه يصدر وإليه يعود. إن نفس الأديب تبل بآلام مجتمعه وتطرب لأفراحه وإن أدبا يفارق هذه السنة هو أدب بعيد عن أن يمثل حياة أبنائه

وبالتالى بعيد أن تكتب له الحياة السرمدية.» (سكاف، ١٩٦٦م: ٩٧)

والأديب الذى ينساق وراء هذا النوع من الأدب هو الأكثر قرابة وصلة بكافة الناس على اختلاف ثقافاتهم وطبقاتهم وأعمارهم ولابد له أن يتعايش معهم ويسبر أغوار كيانهم وبيتهم لينقب عن مادته وبالتالى مادة أدبه «تعتمد بمعظمها على شعب معين فى امتداد زمنى غير متقدم كثيرا. وهى بالتالى تسجيل لأخلاقياته، ومزاجه، وتفكيره. والشعب نفسه لا يضحك ولا يشجع هذا الأدب إلا إذا كان مرآة صادقة له.» (فرشوخ، ١٩٨٩م: ٢٦)

و«فى أوائل القرن العشرين كان الشعب المصرى يتعرض لمشكلات اجتماعية، واقتصادية، وثقافية... وهذه الحالة استثارت ضمائر الكتّاب لكى يجعلوا لأدبهم هدفاً، بدلاً من أن يقتصروا على الفن للفن.» (مندور، لاتا: ٦٧) ولذا «كان الترحيب المصرى بالفكاهة أكبر وألحّ وأعطى نتاجاً غنياً ومفيداً فى نقده.» (فرشوخ، ١٩٨٤م: ٣٤) وإذا ما أردنا أن نميز الآفاق التى يدور الأدب الساخر فى فلكها، نقول: إن أدب السخرية يتجاوز الحدود أيا كانت ويشتمل هذا النوع من الأدب على الكلام الساخر والكلام الجاد.

وتعتبر مصر هى المهد الأول للصحافة العربية، حيث تأسست فيها سنة ١٨٢٨م جريدة الوقائع المصرية وكانت هذه الصحيفة فى عهد محمد على تنشر أخبار الحكومة بالتركية، ثم بالتركية والعربية. إذن ليس من الغريب أن تصبح للصحافة فى مهدها مكانة رفيعة تعكس حياة شعب مرّ بأدوار مختلفة من الظلم، والاضطهاد، والحرمان.

ووفقاً لما أسلفنا، يتناول هذا البحث ما كتبه الصحفى أحمد رجب تحت عنوان "نصف كلمة" وهو مكتوبات صحفية يومية فى "جريدة الأخبار" ويحاول استخراج آراءه الساخرة تجاه بعض القضايا الاجتماعية، والسياسية. ويعتبر رجب من أهم الكتاب الساخرين، والصحفيين ويسمى عميدَ الكتاب الساخرين فى مصر. وانطلاقا من مكانة أحمد رجب الرفيعة بين الكتاب المصريين، وصيته الذائع فى الإعلام العربى، وقلمه الساخر، ونظرا لعدم حصولنا على بحث يتناول أدبه وشخصيته، فقد قمنا بكتابة هذا المقال وطرحنا بعض الأسئلة نحو التالى:

كيـف تجاوب أحمد رجب مـع الأحداث فى مجتمعه؟ وأى لغـة اختارها للتعبير عن الواقع ؟

ما هى سمات نثر أحمد رجب؟

واعتمد البحث فى على الفرضيات التالية:

أخـذت الصحافة من المجتمع المصرى حيزا واسـعا وتجاوبت تماما مع روح المرح لإيصال المعانى الجادة وأصبح الأدب السـاخر عضـوا لا يتجزأ من الصحافة المصرية الحديثة ويحمل على كاهله الدور التوجيهى وكذلك اسـتفاد هذا النوع من الأدب من الصحافة وذيوعها فى المجتمع لعرض ما يعتبره سيئا مصحوبا برؤية إصلاحية وأسهم نثر أحمد رجب بوصفه إيجازياً ساخرا فى تصوير مجتمعه تصويرا صادقاً.

ولكن ما يميز البحث عن غيره هو أن هذا المقال عن أحمد رجب والأدب السـاخر فى الصحافة المصرية يعد — فى حدود علمنا – أول بحث مستقل فى الأوساط الأدبية عن هذا الصحفى والأديب، ولم نعثر على مقال أو بحث كتب عن الأدب الساخر، والسخرية الانتقادية فى الصحافة المصرية.

ويناقـش هذا البحث عـدة قضايا عن الأدب السـاخر والصحافة وتلاحم الأدب والصحافـة وهى: تحديد مكانة الصحافة فى المجتمع المصرى، والأدب السـاخر ومدى صلتـه بالصحافـة، ودور الصحافـة، والأدب السـاخر فى تطوير المجتمـع، ونزعتهما الإصلاحية.

٢. خلفية البحث

–كتـاب (الفكاهـة فى الأدب، أصولها وأنواعهـا، ١٩٥٦م) ألفه أحمد محمد الحوفى. والكتاب من أهم ما كتب عن أنواع الفكاهة حيث يتضمن تسعة عشر فصلا وأورد نماذج كثـيرة لأنواع الفكاهة وجعل لـكل نوع فصلا خاصا به. وأفرد الكاتب فى هذا الكتاب صفحـات كثيرة للحديث عن الشـعب المصرى وطبيعته الفكهة وكيـف كان المصريون يلجأون إلى سلاح الفكاهة ضد حكامهم من المماليک، والأتراک، والبريطانيين.

– المقالة المعنونة بـ «فى الأدب الساخر، ١٩٧٧م» كتبها عزت عدلى فى مجلة الجديد (رقم ١٢٢). وتناول الكاتب فى هذا المقال الأدب الساخر من حيث نشأته وتحدث عن الجذور البعيدة لهذا النوع من الأدب. وفى هذه الدراسة القيمة تعرض الكاتب لأسس الأدب الساخر، وما يثيره من دوافع نحو التعبير، ودراسة أشكال التعبير الساخر، والواقعية فى هذا الأدب، وموقف كاتبه من أدب السخرية.

– كتاب (الفكاهة فى الأدب الأندلسى، ١٩٩٨م) ألفه رياض قزيحة. وجعل دراسته للفكاهة فى خمسة فصول حيث تعرض لأدب الفكاهة فى الأندلس. تحدث الكاتب فى الفصل الأول عن البيئة الأندلسية وخصّ الفصل الثانى بظاهرة الفكاهة فى التراث الأدبى العربى ودورها فى التعبير عن الواقع الإنسانى. وهو إلى حد ما ينهج منهج الكتاب السابق الذكر فى التحدث عن أنواع الفكاهة وجعل باباً خاصا لكل نوع من أنواع الفكاهة.

– مقالة «طنز پردازى مظفر نواب وعلى اكبر دهخدا، ١٣٨٧ش» (=توظيف السخرية لدى مظفر نواب وعلى أكبر دهخدا) كتبتها الباحثة طاهرة گودرزى فى مجلة الأدب المقارن. وأجرت الكاتبة فى هذه المقالة مقارنة بين الشاعر العراقى مظفر نواب، والأديب، والصحفى الإيرانى على أكبر دهخدا، ودرست الكاتبة ظاهرة الفكاهة لدى هذين الأديبين وعرض لمضامينهما فيما كتبا عن القضايا الاجتماعية، والسياسية.

– مقالة «الأدب الساخر وأنواعه وتطوره مدى العصور الماضية» عام ١٣٩٠ش كتبته شمسى واقف زادة التى تطرقت فيه إلى نشأة الأدب الساخر وناقشته لغوياً. ثم تحدثت الكاتبة عن أنواع السخرية وقسمتها إلى أقسام، منها: السخرية العقلية، والانتقادية، وغيرها.

٣. الأدب الساخر

هذا النوع من الأدب يسمى فى الغرب «satire» ويعنى الأسلوب الخاص فى الكتابة الذى يصور مغامز الحياة، ومفاسدها، والحقائق المرة الاجتماعية فى صورة أكثر إغراقاً، ناهيك عن أنه يقدم صورة هجائية من أنحاء الحياة السيئة لكى يبرز لنا الجانب

المشـــرق للحياة من جانبها المظلم ويميز لنا الوضع الســـائد للحيـــاة من وجهها المأمول. (آريـــان پـــور، ١٣٧٥ش: ٣٦) وهذا النوع من الأدب يختلـــف عن الهجاء في الصراحة، ويعرض المشاكل، والمساوئ بشكل غير مباشر، ويحكي العيوب معرضا للأشخاص.

وبدأ الأدب الســـاخر يتطـــور، ويكتمل على أيدي كتاب الرومـــان، واليونان الذين أرســـوا القواعد الأساسية لهذا النوع من الفن ومنهم لوســـيليوس، وكان من رواد هذا الفن، وإن مال إلى المســـبة، والتي كانت هي الشـــكل القديم للانتقاد الســـاخر. (عدلي، ١٩٧٧م: ٤٢) والأدب الســـاخر ضرب من الكتابة التي تقودنا إلى أن نكشـــف عما في كياننا مـــن آلام، وهموم، ونصبّ عصارتها في قالب كوميدية تعبر عما يوجد في أعماقنا من مشاكل.

٤. الصحافة والانتقاد الساخر

يتبين من خـــلال النظرة الموضوعية إلى الصحافة أنها صناعة، وحرفة، ورســـالة في آن واحد. واشتدت النقاشات حول الصحافة باعتبارها صناعة للاستثمارات الضخمة فيها. مهما يكن الاختلاف، «فإن النظرة الموضوعية لمفهوم الصحافة والإدارك الشامل لكونها صناعة، يبين لنا أنها صناعة ذات طبيعة خاصة، بسبب ارتباطها بمصالح الجماهير الثقافية، والاجتماعية.» (سيدمحمد، ١٩٨٥م: ٧)

وبعد أن مر العالم الحديث بعدة أدوار وشـــهد حروبـــا، وانقلابات، وثورات، واكبت الصحافـــة هي الأخرى قافلة التطـــورات في العالم الحديث، وتحولـــت إلى منصة لكل مـــا يجري في العـــالم وتجلت في الصحافة مضامـــين جديدة وانحاز كثـــير من الصحفيين إلـــى القضايا التي تهمّ الرأي العام، وأصبحت الصحافة مرآة للمجتمع تعكس معتقداته، والمؤثـــرات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياســـية التي يتأثر بها المجتمع. واســـتمدّت الصحافة من الأدب ولم تقف بعيدة عنه، واســـتفادت من وظيفة الأدب، ومهمته لتوجيه الـــرأي العام فيما يطرأ على الســـاحات المختلفـــة، ولجأت إلى اللغة الســـاخرة لبيان الانتقادات الساخرة، والتأثر المتبادل بين الأدب، والاجتماع صنع مادة للأدب الساخر لكي يتصدى لمغامز الحياة، ومفاسدها، وبيانها بشكل أكثر إغراقا. و«الأدب إضافة إلى

أنه حادث ومظهر اجتماعى، حافز ومحرك اجتماعى، ويحقر الشاعر، والكاتب ظروفه المادية، والاجتماعية، ويحارب بيئته، ويسعى إلى تغييرها. وبما أن الأدب والمجتمع كليهما يتحولان ويتقدمان، ويتبادلان التأثير لا يمكن الفرق بين النشاطات الأدبية، والنشاطات العامة الاجتماعية.» (زرين كوب، ١٣٥٤ش: ٤٢)

وللسخرية دور مؤثر وإيجابى؛ لأنها تمتلك لغة خاصة فى النقد الاجتماعى. ويمكن القول إن «السخرية تنقد بواسطة استخدام التمثيل والاستعانة بالإشارة والكناية، بعيدة عن لغة الاستدلال، والصراحة وتمكّن الإنسان من أن ينظر من زاوية أخرى.» (صدر، ١٣٨١ش: ٩)

وشهدت مصر منذ نهاية القرن الثامن عشر أحداثا خطيرة حيث غيرت حياة المصريين الاقتصادية، والاجتماعية، والفكرية. ففى عام ١٧٩٨م تمت الحملة الفرنسية على مصر وفى عام ١٨٨٢م حدث الاحتلال البريطانى. والصحافة المصرية منذ أن نشأت حتى اليوم سجلت ما مر به الشعب المصرى. «فهى لسان الأمة الذى يعبر عن حاضرها ومستقبلها وهى أيضا جزء من ماضيها ولم تكن لغة الصحافة بمعزل عن هذه التغييرات التى حدثت فى مصر.» (محمدحسن، لاتا: ٤) فأدت الصحافة فى مصر دورها الجوهرى فى استنهاض العقول حيث نجدها تصور النقائص وتحاول توجيه الشارع إلى الصواب.

٥. أحمد رجب؛ حياته، وآثاره، وأسلوبه فى الأدب الساخر

٥.١. حياته

ولد أحمد رجب معوض متولى فى ٢٠ نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٢٨ للميلاد، وحصل على شهادة الليسانس فى الحقوق، والتحق للعمل بمكتب أخبار اليوم بالإسكندرية، ثم انتقل إلى القاهرة، وتولى مسؤولية سكرتير التحرير بعد أن اكتشف الأخوان مصطفى وعلى أمين مهارته الصحفية. (موقع الجزيرة نت)

واشتهر رجب بقدرته الهائلة على السخرية، وانتزاع البسمة الموجعة، تعليقا على ما يجرى فى الواقع السياسى أو الثقافى أو الاجتماعى، عبر الشخصيات الكاريكاتيرية

التى ابتكرها مع رفيق دربه فنان الكاريكاتير مصطفى حسـين، الذى رحل قبله بثلاثة أسابيع فقط. (موقع وكالة الأنباء الدولية)

ويعـد أحمد رجب من أهم الكتاب والصحفيين المصريين وهو كاتب مصرى سـاخر وكان يكتب فى صحيفة أخبار اليوم ويسمى رجب فى مصر "عميد الكتاب الساخرين". كانـت له مقالة ثابتـة يومياً فى جريدة الأخبار بعنوان "نصف كلمة" وله آراء سياسـية وشـارك رسام الكاريكاتير مصطفى حسين فى كاريكاتير الأخبار وأخبار اليوم يوميا وألف شـخصيات كاريكاتيرية منها "فلاح كفر الهنادوة ومطرب الأخبار وعبده مشتاق وكعبورة" وغيرها كثير وله كذلك مقالة أسـبوعية على صحيفة الشروق. (صحيفة اليوم السابع المصرية)

وتوفى الكاتب الصحفى المصرى السـاخر أحمد رجب ١٢ سبتمبر عام ٢٠١٤م عن عمر ناهز ٨٦ عاما، بعد مرض طويل، حيث كان يتلقى العلاج فى المركز الطبى العالمى، وتعرض للانتكاسة عقب معرفته برحيل صديقه الفنان مصطفى حسين مؤخرا.

أما بعض النقاد فيذكرون له شـجاعته وجرأته فى انتقاد الحكومات المصرية بأسلوبه القوى الساخر، وكيف استطاع نقل نبض الشعب إلى المسؤولين، فى أوقات كان الانتقاد فيها يؤدى إلى السـجن والملاحقة. يقول نقيب الصحفيين السـابق مكرم محمد أحمد عن أحمـد رجب: «إن مصر فقدت نصف ابتسـامتها بوفاته، مضيفاً أنه كان يعرف مشـاكل بلاده ويلخصها فى عبارات محدودة. ووصفه الفنان التشكيلى ورسام الكاريكاتير عصام الشـرقاوى بأن أحمد رجب كان صاحب مدرسـة فنية مميزة، لهـا بصمتها الواضحة فى تاريخ الفن السـاخر، سـواء فى مصر أو فى الوطن العربى، لا يمكن تعويضها بسـهولة.» (موقع الجزيرة نت)

٢.٥. آثاره

جُمع ما كتبه أحمد رجب بقلم ساخر فيما يلى:

صـور مقلوبة؛ ضربة فى قلبك؛ الحب وسـنينه؛ نهارك سـعيد؛ كلام فـارغ؛ فوزية البرجوازية؛ توتة توتـة؛ أى كلام؛ يوميات حمار؛ الأغانى الأرجبانى.كل هذه المؤلفات

لها سمات انتقادية يرمى كاتبها إلى إصلاح الوضع السائد فى المجتمع المصرى.

٥.٣. أسلوبه فى الأدب الساخر

والأسلوب اصطلاحاً «هو الطريقة التى يأخذها الفنان أو الأديب لبيان أفكارهما وما يجول فى نفسهما من المعارف والعواطف والانفعالات والابتداعات.» (فاضلى، ١٣٨٨ش: ٢٦٧) والحقيقة أنه «كلما كانت نفسيات الأفراد وطبائعهم متباينة، وبيئاتهم متفاوتة وثقافاتهم متنوعة، ونزعات الفردية قوية والحرية والاعتماد بالنفس وإبراز الشخصية بينهم شائعة كانت طرق التعبير وأساليب البيان وقوالب عرض الأفكار مختلفة، ومن التشابه والتكرار والتقليد بعيدة.» (المصدر نفسه: ٢٦٨)

وتختلف الأساليب من حيث الموضوع والأديب. والموضوع هو الفن الذى يختاره الكاتب ليعبر عما فى نفسه، علماً وأدباً، نظماً ونثراً، ومقالة وقصة، و... وهو السبب الأول الذى يقوم اختلاف الأساليب عليه. فإن شخصيات الأدباء تتفاوت من حيث أذواقهم ومواهبهم العقلية، ودرجات انفعالاتهم، وطبائعهم الخشنة، أو الرقيقة، وطريقة تفكيرهم، وتصويرهم. (الشايب، ١٩٩١م: ٥٥)

وكتب مصطفى أمين عن أحمد رجب فى مقدمة مجموعة من مكتوبات أحمد رجب، التى جمعت وعنونت باسم "نصف كلمة": «كان على أمين يدرب أحمد رجب فى شبابه على أن يكتب باختصار وكان يعطيه مقالاً فى أربعين صفحة ويطلب إليه أن يلخصه فى عشرة سطور. وكان أحمد رجب يتعذب من هذه المهمة العسيرة إلى أن أصبح يؤمن بأن البلاغة فى الكلمات القليلة والمعانى الكثيرة.» (رجب، لاتا: ٦) متابعاً أن «سخرية أحمد رجب سريعة وهى أشبه بالمدفع الرشاش.ولكن الفرق بينه وبين المدفع الرشاش أنه يجرح ولايسيل دماً. وهو يحب الذين يهاجمهم ولايحقد عليهم ويقاتل الحكام وهم فوق الحصان، فإذا وقعوا من فوق الحصان توقف فورا عن حربهم واشترك فى تضميد جراحهم.» (المصدر نفسه: ٦)

٥.٣.١. السهولة والابتعاد عن الكلمات البذيئة

ويكتسب أحمد رجب أفكاره من مجتمعه والحياة الواقعية؛ فيصوغ كلماته فى عبارت

سـهلة لينة دون تكلف وتعمل. أما العبارات لدى رجب فلا يحوجها تفسـير ولا تأويل، بل يأخذ الكاتب كلماته مما تفهمه العامة ولايستعصى إدراكها على الفهم.

فنرى أحمد رجب يعرض لقضية الغش بين الطلبة وانهيار مستوى التعليم فى المجتمع المصـرى فصهر كلامه فى عبارات محددة تحمل معانى كثـيرة حيث تناول هذه الظاهرة: «طبعاً بعد تفاقم الغش الجماعى وانهيار المستوى التعليمى لا يوجد أى مبرر للابتسامة الدائمة التى يظهر بها وزير التعليم، لكن يجوز أنه مبتسـم دائماً بحكم الاسم إذ لا يخفى عليك أن اسمه الدكتور سـرور.» (رجب، لاتا: ١٤) ونشـاهد الكاتب يسخر من حالة التعليـم فى مصر ولا يراها مجديـة ولكن وزير التعليم المصرى يبدى رضاه بابتسـامته الدائمة كأن اسمه أى سرور يفرض عليه أن يتناسى الواقع العلمى الذى انخفض مستواه. فهو يتجاهل ظاهرة الغش المتفشى بين الطلبة ويظهر أمام الإعلام بابتسامة دائمة. فهذه العبارات المعدودة تثقل بكثير من المعانى وتستعرض توانى وزير التعليم عن مهمته.

إن نثر أحمد رجب سهل لا يميل إلى الغلو، والإكثار، والكلمات النابية وهو بعيد عن التكلف والصنعة. فنجده يسـخر من قلة العمل ووقـت العمل الضائع لدى الموظفين إذ قال: «أسـعدتنا هيئة التنظيم والإدارة فقالت: إن متوسط عدد ساعات العمل للفرد منا لا يزيد على ٢٧ دقيقة فى اليوم ومعنى هذا الخبر السـار أن أى واحد منا إذا اشـتغل أكثر من ٢٧ دقيقة فى اليوم فمن حقه أن يقبض أوفرتايم. ألف مبروك.» (المصدر نفسه: ١٦) فالكاتب يتعرض لمشـكلة اجتماعية بين الموظفين والمؤسسـات المصرية ألا وهى قلـة العمـل. لقد عبر الكاتب فى هـذا الموضع عن هذه المعضلة بكلمات بسـيطة وقام بتكرار الدوام الذى يعمل فيه الموظف المصرى إشعارا بقلته. لقد تجنب رجب الكلمات العويصـة والنابيـة فى نثره يدعو دائمـا مخاطبه إلى التأمل والتـأنى. فنثره مصبوب فى عبـارت محددة لها تأثير قوى؛ لأن رجب يترك التفاصيل الطويلة ويتمسـك بالإيجاز، والإجمال، ويصوغ معانى كثيرة فى كلمات قليلة وأسلوب واضح بدون تعقيد.

فكان التهكم سـلاح رجب ولم يلجأ إلى الفحش والإقذاع. إذن لا تكون سـخرية رجب غليظة بل هى رقيقة تنعى على المجتمع التخلف والفسـاد. فدعا رجب قارءه إلى التفكـير والتدقيق عبر صياغـة كلماته فى عبارات محددة. فانظر كيف يشـكو الكاتب

انخفاض مستوى الرواتب فى مصر وتفشى الرشوة بين الموظفين ويحذر من الظاهرة هذه: «إذا استمرت الأسعار فى صعودها واستمرت المرتبات فى هبوطها، فمن المنتظر ظهور الإيدز الوظيفى وهو انهيار جهاز المناعة ضد الرشوة.» (المصدر نفسه: ٣٤)

٢.٣.٥. حسية الصور

أما الصور لدى أحمد رجب فهى حسية يأخذها الكاتب من المرئيات وكثيراً ما يقوم رجب بمقابلة الحقائق وإظهار المفارقات. والمقصود من المقابلة هنا عقد تشبيه بين بلده وبلد آخر بغية تبيين مدى الخلاف بين البلدين عبر التشبيه لإظهار مدى التخلف والتطور حيث قال: «لا يوجد بلد فى الدنيا يعطى البنوك إجازة أربعة أيام من الجمعة إلى الاثنين القادم!! وهناك تفسيران لهذا الإجراء العجيب. الأول: هو الحكومة تفترض أننا بلد ليس فيه استثمار ولا تعامل اقتصادى، أما التفسير الثانى: فهو أن إغلاق البنوك أربعة أيام حداداً على الجنيه المصرى.» (رجب، لاتا: ٣٩)

فالكاتب هنا يستعرض الظروف الاقتصادية السيئة فى بلاده معتمدا على مقابلة الظروف العالمية بما يجرى فى مصر. فيوازن الكاتب بين الاقتصاد المصرى، والاقتصاد العالمى، ويرجع التراجع الاقتصادى المصرى إلى إجراءات السطات المصرية وذلك عبر تشبيه ما يجرى فى البلاد بما يجرى فى الدول المتطورة. فكذا ينجح رجب فى تصوير البون الشاسع بين الاقتصاد المصرى والاقتصاد العالمى وبين الإجراءات المالية فى العالم والنهج الاقتصادى الخاطئ فى مصر.

إن أسلوب المقابلة كثير فى نثر أحمد رجب حيث يقيم مقابلة بين الظروف السائدة فى مصر والدول الأخرى المتطورة. ويسعى رجب عبر المقابلة للكشف عما ينقص شعبه وعما يجعل الدول الأخرى تتطور اقتصادياً، وثقافياً، وعلمياً.

ونرى رجب فى موطن آخر يوجه نقداً إلى المجتمع المصرى وينعى عليه ظاهرة الكذب المتفشية فيه، ثم يقوم بالمقابلة بين مجتمعه وبين مجتمع أوروبى بقوله: «مليونير مصرى ناجح فى السويد مهدد بالحكم عليه بالسجن لأنه كذب. وكانت بداية كشف كذبه أنه ادعى –على شاشة التلفيزيون –أنه يحمل لقب الدكتور. الكذب فى البلاد المتحضرة

جريمة كبرى ولهذا يكذبون مرة واحدة مع أول أبريل ويتركون لنا ٣٦٤ يوماً فى السنة لقول التصريحات.» (رجب، لاتا: ٤٤)

فما أجمل الصورة التى يمثلها أحمد رجب عن هبوط سعر العملة المصرية مقابل العملات الأخرى بمقابلة الظروف الاقتصادية المصرية مع الظروف السائدة فى أمريكا، حيث يتمثل بقضية إرسال الولايات المتحدة الأمريكية الإنسانَ إلى القمر لكى يفصح عن شدة ما حدث فى مصر:

«احتفلت أمريكا أمس بذكرى هبوط أول رجل على القمر واحتفلنا فى نفس اليوم بذكرى هبوط الجنيه على الأرض.» (المصدر نفسه: ٩)

فصور أحمد رجب قوية مأخوذة من البيئة التى عاشها الكاتب والتشبيهات والمقابلات موفقة مصيبة غاية الإصابة. فالتشبيهات تأخذ فاعليتها من المفارقات التى ذكرها الكاتب خلال سخره من الظواهر المعيبة. فهذه التشبيهات تجسد ألم الكاتب ومعاناته وتوحى بالقلق والضياع.

٥.٣.٣. توظيف اللغة الدارجة

والأدب الساخر بحاجة إلى وسيلة لكى يظهر أثره فى المجتمع مثل: الكلام والرسم والتمثيل. و«اللغة وسيلة تعبير حية مسموعة تتبلور فى شكلين: عامى وفصيح. والشكلان يخدمان معا أغراض الإنسان فى تميز وظيفى.» (فرشوخ، ١٩٨٩م: ١٤٦)

أما أحمد رجب فهو يراعى أحوال المخاطبين إذ لجأ إلى اللغة الدارجة للتعبير عن آرائه؛ لأن للعامة أدباً كما للخاصة وتتمازج اللغتان الفصحى والدارجة فى كتاباته كما يفعل فى مكتوباته الصحفية بعنوان: نصف كلمة حيث مزج بين اللغتين أحيانا. وللغة الدارجة أثر مهم، وذلك لأننا نفهم من خلال الأدب الشعبى العامى جوانب هذا الأدب الملتصق بالحياة اليومية والمناسبات المحببة وقد نرى العامية أكثر استيعاباً لقوالب الفكاهة دون نفى قدرة الفصحى مطلقاً فى ذلك. والدارس للمجتمع المصرى يرى العامية أكثر انتشارا بين المواطنين؛ فليس من الغريب أن يتمسك رجب باللغة الدارجة، إذ المراد إصابة الغاية أدق الإصابة.

ومن الأمثلة على ذلک قوله: «فى افتتاح معرض الكتاب ضحک الرئيس وهو يقلب كتاب اقتصاد قائلاً: يا أخى، كتب اقتصاد كثيرة جدا.. والاقتصاد بيبوظ من الكتب دى.. ثم قال: من غير كتب اقتصاد..احنا بنصلح. يا ريت يا ريس.» (رجب، لاتا: ٧٨) فيتوجه الكاتب نحو حالة مصر الاقتصادية ويسخر من الكتب الاقتصادية التى لا طائل تحتها ويرى أن هذه الكتب لا تسمن ولا تغنى من جوع وأنها هى التى أفسدت الاقتصاد. ثم يقول للرئيس المصرى مخاطبا إياه: يجب علينا ترک هذه الكتب؛ لأنها لن تجدينا. والكاتب عدل فى هذا الموقف عن اللغة الفصحى ومال نحو الدارجة كى يشعر المواطن المصرى بمدى سوء الحالة الاقتصادية. وفعل بيبوظ أى: أفسده بحيث لا يمكن إصلاحه إطلاقا. و احنا بمعنى: نحن، و يا ريت: أى ليت، و ريس: أى الرئيس.

ونجد أحمد رجب فى موضع آخر متمسكاً باللغة العامية حيث يقول: «من المعروف أن النار تزدهر فى موسم البرد وموسم الجرد وقد مرّ موسم الجرد مع بداية السنة المالية الجديدة - أول يوليو- دون أى حرائق وهذا شىء مدهش ولم يحدث من قبل ويحمل على التساؤل: هل البلد ما عادش فيها حرامية؟ أم إن البلد فيها أزمة كبريت؟ طبعاً البلد ما عادش فيها حرامية.» (المصدر نفسه: ٤١) والحرامى هو اللص وكلمة عادش تعنى لم يعد. فهو بهذه الكلمات العامية يوجه نقداً إلى السلطات المصرية الفاسدة التى تقوم بسرقة ثروات الشعب وبما أن هذه السنة لم تشهد أزمة مالية فهذا الأمر يثير التساؤل لدى الكاتب عن مصير سارقى ثروات الشعب.

والأمثلة على ذلک كثيرة فى مكتوبات أحمد رجب.

٦. المجتمع المصرى فى مرايا أدب أحمد رجب الساخر

يحتک الأديب بمجتمعه دائما ويتطرق إلى المواضيع التى عرضت له من خلال معايشته للمجتمع والأفراد؛ فيخرجها فى أنواع من الوسائل وأشكال من التعبير. وشأن الأديب الساخر شأن كل أديب آخر؛ فهو يتعرض لمؤثرات معينة تحدث فى مجتمعه، وبالتالى يمتلک مادة خصبة لتوجيه سخريته نحو ما يراه سيئا ويحاول إصلاحه بقلمه.

أما المواضيع الرئيسة التى نجدها فى أدب رجب الساخر- ومن خلالها نسبر أغوار

المجتمع المصری- فهی الاجتماع والسياسة.

٦،١.الاجتماع

«...إن قـراءة الصحف تـؤدی إلى فهم أفضل للمجتمع ومشـاركة فعالة سياسـيا، واقتصاديا، واجتماعيا.» (هام، ١٩٨٧م: ١١) والصحافة تسـهم فی تكوين الرأی العام وتؤدی مهمة تزويد القارئ بالأخبار وتفسـيرها وتوجيهـه وتثقيفه و... إلخ. إذن يمكن القول: «إن موضوع الصحافة والمجتمع من الموضوعات التی لاتبلی بمرور الزمن إذ هو موضوع يتجدد بتجدد الظروف المحيطة بالمجتمعات، وفی كل ظرف منها تحتاج الصلة بين المجتمع والصحافة إلى جديد من التشـريعات والتنظيمات.» (حمزة، ١٩٦٣م: ٥) ويحتلّ الاجتمـاع فی "نصف كلمة" حيزاً واسـعاً وقد اهتم أحمد رجـب بالقضايا الاجتماعية للمجتمع المصری وجعلها محطة لتوجيه انتقاداته الساخرة.

٦،١،١. إهمال الأدباء وفقرهم

يـولی أحمد رجب اهتماماً خاصاً بالأديب ومكانتـه فی المجتمع ويؤلمه عدم تقديره علـی نحو مطلوب من قبـل الناس والسـلطات. ولذلک عندما توفی الأديب الشـهير المصـری توفيق الحكيم عـزّ عليه أن رأی وزير الثقافة يهمل هذا الخبر العظيم ولايقدر هذا الأديب بعد رحيله كما كان يستحقه. ويعتبر أحمد رجب توفيق الحكيم من أساطين الأدب المصری الذی يسـتحق مكانة عالية. فيعد عدم وجود وزراة الثقافة من أسباب ازدهار أديب كتوفيق الحكيم، منذ نشأ وترعرع وأصبح أديباً ولكن حين تأسست وزارة مختصـة بالثقافة أهملت كل أديب. وهو عبر عن هذا النسـيان والإهمال للأدباء، ووجه نقدا ساخرا حيث قال:

«إن رحيـل توفيق الحكيـم حدث ثقافی كبير ومؤثر. وكان علـی وزارة الثقافة أن تدرک أبعاده، فتأخذ زمام المبادرة وتعلن الحداد الرسمی باسم الدولة.فإن توفيق الحكيم هرم شامخ فی سلسلة أهرامات أحمد شوقی والعقاد وطه حسين؛ أولئک الخالدون الذين كان من أهم أسباب ظهورهم عدم وجود وزارة ثقافة زمانهم.» (رجب، لاتا: ١٩)

فى هـذه العبارة تعريض أيضا لما يحدث لكل أديب أو عالم مصرى تنسـاه الحكومة المصرية بعد رحيله ويرى أن هذا الإهمال مصير كل مثقف مصرى.

٦,١,٢. النفاق والرئاء المتفشى

عانى المجتمع الإنسـانى منذ القديم من النفاق والرئـاء إذ وجد فيه أناس منافقون لا يفصحـون عن وجههم الحقيقى ويقولون ما لا يفعلون، وعلى العكس تماما يفعلون ما لايقولون. وقد تبدو مسـألة النفاق والرئاء فى الساحة السياسية أكثر من أى مجال آخر وهـذا الأمر لفت انتباه أحمد رجب حيث تعرض لقضية النفاق بين السـلطات المصرية كقوله:

«لكثـرة ما نقرأ مـن إعلانات التهانى للوزير الذى حاز الثقـة والمحافظ الذى بقى، فقد أصبح من الضرورى أن تفرد الصحف باباً خاصاً لهذه التهانى فى صفحة الإعلانات المبوبة تحت عنوان "منافقون".» (المصدر نفسه: ٢٣)

يعتقـد أحمد رجب أن تقديم التهـانى إلى وزير قد تولى حقيبـة وزارية لاينتج عن خالـص الحب والصدق، بل الارتقاء إلى المناصب العالية يثير حسـد الآخرين الذين يطمعون فيها ولكنهم يرسـلون رسـائل التهانى إلى الوزير المختـار، بينما يضمرون فى نفوسهم حقداً دفيناً عليه ويعتبرهم منافقين فى صنيعهم.

٦,١,٣. الضيق باضطراب العدالة

العدالة من الأركان الأساسـية بالنسبة للمجتمع وكان الإنسان ولايزال يبحث عن العدالة. والمجتمع المصرى فى عهوده التاريخية شهد الحرمان والاضطهاد والظلم من قبل القـوات البريطانية ومن حكوماته المحليـة وعانى كثيراً من اضطراب العدالة وفقدانها. وجه أحمد رجب نقداً لاذعاً بقلمه الساخر إلى مسألة الدراسة بين الأبناء المصريين وبين أبناء السـلطات المصرية وتناول مسـألة الغش بين هؤلاء ويتهمهم بأنهم لم يرتقوا إلى مناصبهم إلا بالمحسوبية وهضم حقوق الأبناء المصريين الأكفياء. يقول الكاتب:

«رداً علـى تسـاؤلات المواطنين: تخرج أبناء الأسـاتذة من كليـات الطب بتفوق

مســألة نبوغ ولا علاقة له بالغش العلنى الذى تكافحه الدولة الآن. ولهذا لن تثار هذه المسألة؛ لأنها مشروعة وأصبحت تقليداً راسخاً؛ بل إن أبناء أساتذة الطب من الخريجين يكتســبون ثقة الزبائن بفضل أسماء آبائهم ولذلک نجد زبائنهم دائما من القادرين على نفقات العلاج و عمر مكرم.» (المصدر نفسه: ١٦)

٦،١،٤. التخلف الإعلامى

يوجه أحمد رجب انتقاداته إلى وســائل الإعلام المصرية ويتعرض إلى ما تبثه هذه الوســائل للمصريين ويعتــبر البرامج المعروضة غير ملائمة للمجتمع الذى يســعى نحو التقدم والتطور فى العصر الحديث. وهو يقيم مقارنة بين الإعلام المصرى والإعلام الغربى ويرى أن برامج التلفزيون المصرى كأنها أعدت للمعتوهين والمتخلفين عقلياً:

«نحن لانريد أن نظلم التليفزيون فنكتفى بما يشكو منه الناس من الملل والكآبة، بل يجــب أن نقول ما للتلفيزيون وما عليه وقد سمعت من مصدر ثقة أن خبيراً أجنبياً درس برنامــج التلفيزيون عندنا وانتهى إلى أنها برامــج مثالية تحمل كل المواصفات الناجحة للبرامج التى تبث للمتخلفين عقليا.» (المصدر نفسه: ١١)

٦،٢. السياسة

بين الفكاهة والسياسة علاقة وطيدة؛ فالسياسة تعريفاً هى فن الحكم وتُحوِج رجالها إلــى الــذكاء لإدارة معاش الناس بلباقة. والفكاهة أيضا إخــراج لبق لتناقضات واقع الحياة فى ربط ذكى بين المطلوب والموجود. والفكاهة والسخرية سلاح غير ضعيف لنقد الإدارة وكشف عيوب الحكم.

«إن الصحافة جزء من الحياة اليومية للقارئ العادى فى عصرنا هذا وهى فى الوقت نفسه جزء من الاهتمام اليومى لقادة الشعوب وحكامها. فمن خلالها يرى الناس صورة العمــل الوطنى بصفة عامة ومن خلالهــا يرى القادة والحكام صــورة الأمانى الوطنية واتجاهات الرأى العام.» (سيد محمد، ١٩٨٥م: ٥)

فالملاحظ أن القضايا السياسية تحتل حيزا واسعا من مكتوباته "نصف كلمة" وقد قام

رجب من خلاله بنقد السلطات السياسية فى مصر.

٦,٢,١. صلة الشعب بالحكومة

علـى الحكومات تلبية مطالب الشـعوب وعلـى القادة أن يسـتمعوا إلى أصوات رعاياهـم، والحكومـات الناجحة تعقد دائما صلة وثيقة مع شـعبها، لأن الشـعب إذا وجدوا ساسـة وقادة يرعونهم باحترام ولباقة؛ فهم يحترمونهم ويسـاعدونهم فى الأيام العصيبة. ولكن الوضع يختلف فى رأى أحمد رجب بين السـلطات المصرية، إذ ليست لهم آذان صاغية لاسـتماع أصوات الشـعب؛ لأن الحكومة المصرية ترى من حقها ألا تردّ على رسائل المصريين. يقول أحمد رجب عن الفجوة الموجودة بين القيادة المصرية وبين الشعب المصرى:

«الحكومـة لاتـردّ على ما نكتبه، لأنها تعتقد أن لكل مواطن الحق فى أن يتكلم وأن للحكومة الحقّ فى ألا تتكلم.» وقال أيضا: «نحن نكتب يا سيدى والحكومة تقرأ، ونحن نختلف عن الحكومة فى شـىء وهو أننا نكتب ولا نستطيع أن نفعل شيئا والحكومة تتفق معنا فى شيء واحد وهو أنها تقرأ ولا تفعل شيئا.» (المصدر نفسه: ١٠١)

٦,٢,٢. السخرية من الوزراء والسلطات

يجعل أحمد رجب أعمال السـلطات المصرية تحت المجهر وينقب عن مسؤلياته تجاه الشـعب ويتناول تقصيرهم فى أداء واجباتهم. فربط الكاتب بلسـان ساخر ناقد مسألة التقصير فى عدم وصول الرسائل إلى أصحابها بزهد المدير فى هيئة الاتصالات وبكراهته من النميمة حيث أهمل المدير وظيفته وانشغل بأمور أخرى. فقال:

«كثـر عدم وصـول التلغرافات إلـى أصحابها وتبين أن مديـر التلغرافات فى هيئة الاتصالات رجل تقى وطيـب وصالح لايحب نقل الكلام بين الناس وبعضها.» (المصدر نفسه: ٩)

قال أحمد رجب عن وزير الكهرباء المصرى الذى يحتفل بعيد ميلاده الخمسين ويسبب بذلك أذى للمصريين: إنه يحتفل بميلاده الخمسـين وإثر ذلك انطقع التيار الكهربائى فى

خمسة أحياء فى القاهرة.

«احتفل ماهر أباظة وزير الكهرباء بعيد ميلاده الخمسين وأطفأ خمسة أحياء فى القاهرة.» (المصدر نفسه: ٩)

إن أحمد رجب يأخذ على السلطات المصرية تقصيرها فى أداء مهامها وتوفير الأمن والراحة للمواطن المصرى ونقد الساسة يحتل مكانة واسعة فى أدب الكاتب إذ يقوم رجب بتوجيه النقد نحو المسؤولين ساخراً منهم ولكنه بلغة بعيدة عن المسبة لكى لا يقع فى شباك الحكومة ويساق إلى السجن.

٦,٢,٣. السخرية من الحكم الفاسد

لأحمد رجب باع طويل فى نقد الحكم الفاسد والاهتمام بالقضايا السياسية وهو يتناول الساحة السياسية المصرية بكل مكوناته بنظرة ثاقبة مدققة ولايفوته ما يحدث فى مصر. يصبّ عصارة تجاربه فى انتقاداته الساخرة ويوجهها نحو المسؤولين فى أدق المعانى وألطفها.

يشكو أحمد رجب من القرارات الوزارية الخاطئة وعدم تخصص الوزراء فى إدارة دفة الحكم ويرى أن الوزراء والمدراء يتعسفون فى أعمالهم ويصنعون القرارات اعتباطياً وتسير أعمالهم من دون تخطيط ويلقون كلامهم جزافاً. وهو يعتقد أن الوزراء نسوا طاقات مصر الكامنة، واهتموا بالأمور التى لا طائل تحتها:

«لسنا موهوبين فى التسويق أو فى التجارة عموما؛ ولذلك لا نخطط للإنتاج كما ينبغى. فأنت تجد مثلاً سلعاً كثيرة مطلوبة للتصدير، لكن إنتاجنا منها قليل جداً، بينما نرى وفرة عظيمة وهائلة فى إنتاج سلع أخرى غير قابلة للتصدير مثل المواليد والقرارات الوزارية.» (المصدر نفسه: ١١)

النتيجة

وجدنا أن الصحفى المصرى أحمد رجب يتمسك بالأدب الساخر لنقل نبض الشارع إلى الحكومات المصرية والتعبير عن المشاكل الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها.

وإذا نظرنـــا إلى الصحافة المصرية ومدى تأثير كتابات رجب نجد أن الشـــعب المصرى تجاوب تماماً مع السخرية الانتقادية التى تمسک بها الكاتب. ومن الملاحظ أن السخرية لديه رقيقة لا تجرح ورأينا أن لغته الساخرة ليست لاذعة بل هى لغة لينة تعبر عن الواقع السياســى والثقافى والاجتماعى وتتجنب الكلمات النابية والسب الإقذاع بل يستخدم الكاتب كلمات ســهلة لايســتعصى فهمها على القارئ ويفهمها العامة. واستخدم أحمد رجب فى "نصف كلمة" عبارت محددة تحمل كثيراً من المعانى فيتسم نثره بسمة الإيجاز.

وخلصت المقالة إلى أن العامية المصرية تســاعد الكاتب الســاخر على التفاعل مع الشعب حيث يراعى مقتضى حال المواطن المصرى ويتكلم بلغة أكثر انتشارا فى المجتمع وهو يقصد من توظيف اللغة الدارجة هو التأثير الأعمق والنيل من الغاية نيلاً.

ومن سمات نثره أيضا التمسک بالمقابلة عبر تشبيه الظروف المتماثلة فى مصر والعالم لعــرض المفارقات والمتناقضات. فالصور لدى رجب مأخــوذة من واقعه المعيش؛ فهى بالتالى صور حســية يدركها القارئ العربى عامة والمصرى خاصة. و كشــفت المقالة أن الأدب الساخر عند الكاتب مرآة صادقة تنعكس فيها القضايا السياسية، والاجتماعية، والثقافية للمجتمع المصرى ويمكن التعرف من خلالها إلى نفسيات هذا المجتمع.

المصادر والمراجع

آريان پور، يحيى. (١٣٧٥ش). از صبا تا نيما. ط٢. تهران: زوار.

بلارد، آرتور. (١٣٧٨ش). طنز. تهران: نشر مركز.

بيير، البير. (١٩٨٧م). الصحافة. ترجمة فاطمة عبد الله محمود. مصر: الهيئة العربية العامة للكتاب.

تيمور، محمود. (لاتا). اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخيرة. مصر: مكتبة الآداب.

حمزة، عبد اللطيف. (١٩٦٣م). الصحافة والمجتمع. القاهرة: دار القلم.

الحوفى، أحمد محمد. (٢٠٠٥م). الفكاهة فى الأدب أصولها وأنواعها. ط٢. القاهرة: نهضة مصر.

ذبيان، سامى. (١٩٨٧م). الصحافة اليومية والإعلام الموضوع والتقنية والتنفيذ. الطبعة الثانية. بيروت: دار المسيرة.

زرين كوب، عبد الحســين. (١٣٥٤ش). نقد ادبى جست وجو در اصول وروش ها ومباحث نقادى با بررسى در تاريخ نقد ونقادان، ط١. ج١. تهران: اميركبير.

رجب، أحمد. (لاتا). نصف كلمة. القاهرة: دار أخبار اليوم.

سكاف، أسعد. (١٩٦٦م). مارون عبود الناقد. بيروت: دار الثقافة.

سيد محمد، محمد. (١٩٨٥م). الصحافة بين التاريخ والأدب. القاهرة: دار الفكر العربي.

الشايب، أحمد. (١٩٩١م). الأسلوب، الطبعة التاسعة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

صابات، خليل. (لاتا). الصحافة رسالة واستعداد وفنّ وعلم. دار المعارف: القاهرة.

صدر، رؤيا. (١٣٨١ش). بيست سال با طنز. تهران: هرمس.

الفاخوري، حنا. (١٣٨٧ش). تاريخ الأدب العربي. چاپ پنجم. تهران: توس.

فاضلي، محمد. (١٣٨٨ ش). دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة. چاپ سوم. تهران: سمت.

فرجيان، مرتضى ونجف زاده، بار فروش. (١٣٧٨ش). طنز سرايان ايران از مشروطه تا انقلاب. تهران: چاپ ونشر بنياد.

فرشوخ، محمد أمين. (١٩٨٩م). أدب الفكاهة في لبنان. بيروت: دار الفكر اللبناني.

قزيحة، رياض. (١٩٩٨م). الفكاهة في الأدب الأندلسي. بيروت: المكتبة العصرية.

محمد حسن عبد العزيز. (لاتا). لغة الصحافة المعاصرة. القاهرة: دار المعارف.

مندور، محمد. (لاتا). المسرح النثري. معهد الدرسات العربية العالية. القاهرة: جامعة الدول العربية.

موسى، سلامة. (١٩٦٣م). الصحافة حرفة ورسالة. القاهرة: سلامة موسى للنشر والتوزيع.

همام، طلعت. (١٩٨٧م). مائة سؤال عن الصحافة. الطبعةالثانية. دار الفرقان: عمان. بيروت: مؤسسة الرسالة.

المقالات

گودرزی، فاطمة. (١٣٨٨ش). «طنز پردازی مظفر نواب وعلی أكبر دهخدا». مجلة ادبيات تطبيقی. العدد الثامن، صص ١٧٤-١٥٩.

عزت، عدلي. (١٩٧٧م). «في الأدب الساخر». مجلة الجديد. فبراير. رقم ١٢٢.

واقف زادة، شمسي. (١٣٩٠ش). «الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية». فصلية دراسات الأدب المعاصر. العدد ١٢. صص ١٢٣-١٠١.

المواقع الإلكترونية

موقع الجزيرة نت ١٢/٩/٢٠١٤

موقع صحيفة اليوم السابع المصرية ١٤/٩/٢٠١٤

موقع وكالة الأنباء الدولية ١٥/٩/٢٠١٤